ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

EINUNDZWANZIGSTER BAND.



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1927

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Inhaltsverzeichnis des XXI. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

Kongreßbericht.

I. Allgemeine Vorträge.

Schriftenverzeichnis.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

XXI. BAND. 1. HEFT





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1927

Die Zeitschrift erscheint in Heften von sechs bis sieben Druckbogen, wovon je vier einen Band bilden. Der Preis der Hefte wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Es ist alljährlich die Ausgabe eines Bandes beabsichtigt.

Ausgegeben am 21. Januar 1927.

INHALT



Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Professor MAX DESSOIR, Berlin W., Speyererstraße 9, zu richten; unverlangt eingesandte Handschriften werden im Fall der Unverwendbarkeit nur dann zurückgeschickt, wenn ein freigemachter Briefumschlag beiliegt; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart eingesandt werden.

Den Mitarbeitern werden für die Abhandlungen und Bemerkungen außer einem Freistück des ganzen Heftes 30 Sonderabzüge unentgeltlich geliefert; für umfangreiche Besprechungen stehen auf besondere Bestellung 15 Abzüge des betreffenden Bogens zur Verfügung.

Weitere Sonderabzüge werden nur gegen Berechnung geliefert. Die Bestellung wolle man auf dem Korrekturbogen vermerken.

Diese Zeitschrift ist Organ der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, deren Mitglieder sie gegen Entrichtung des Jahresbeitrags ohne weitere Nachzahlung zugestellt erhalten. Wegen Erwerbung der Mitgliedschaft wolle man sich an den 1. Schriftführer Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin W 9, Bellevuestr. 16/18 a wenden.

I.

Grundlinien einer Ästhetik als analytisch-synthetischer Kunstphilosophie.

Von

Carl Siegel.

Bei den modernen Ästhetikern war es (im Gegensatz zu älteren Vertretern wie Sulzer, Winckelmann und Hegel) bis vor kurzem üblich geworden, den ihrem Wissenszweige als Lehre vom Schönen zufallenden Gegenstand in der Kunst ebensowohl wie in der Natur zu sehen (Lipps, Volkelt). Anderseits begann man in allerletzter Zeit die Tatsache zu betonen, daß die Kunstwerte nicht ausschließlich im Ästhetischen (geschweige nur im Schönen) zu suchen seien, und so kam man mit Festhaltung des eben erinnerten Gegenstands der Ästhetik dazu, in dieser und einer allgemeinen Kunstlehre zwei Gebiete zu sehen, die sich nur zum Teile deckten, während jedes auf der anderen Seite darüber hinausgriffe (Spitzer, Dessoir, Utitz).

Kein Zweifel; richtig ist, daß die allgemeine Kunstlehre mehr umfaßt als eine Ästhetik, da für sie auch außerästhetische Gesichtspunkte in Betracht kommen. Aber nach der anderen Seite, sollen wir die Ästhetik wirklich soweit fassen, daß sie — ich sage nicht: auch von der Kunst unabhängig geltende Werte, wie das Naturschöne, betrachte; das muß sie tun, aber auch — Werte als unabhängig von der Kunst betrachte? Die Einschränkung der Betrachtung auf das künstlerisch Wirksame als Gegenstand der Ästhetik, wie sie Konr. Lange gefordert hat, scheint nicht bloß als ökonomisch sich empfehlende, methodische Maßregel betrachtet werden zu sollen, sondern zugleich als sachlich bedingte, notwendige Ein- und Feststellung. Und darnach würde sich also das Verhältnis von Ästhetik und Kunstlehre gerade umgekehrt stellen wie etwa für Hegel, d. h. die erstere wäre als ganz in die Kunstlehre hineinfallendes und zwar ihren zentralen Bestandteil bildendes Gebiet anzusehen.

Zur Stützung dieser Anschauung sei nur auf folgendes verwiesen: Erst der Künstler hat, wie eine genetische Betrachtung lehrt, das Ästhetische in die Welt getragen. Sicher ist, daß auf primitiver Stufe ästhetisches Erleben nicht vor oder ohne künstlerisches Schaffen (man denke an Körperschmuck und Tanz) auftritt, und besonders auffallend

ist, auf wie später Kulturstufe erst eine weiter verbreitete ästhetische Naturwertung sich bemerkbar macht. Gewiß können wir uns heute auch der Natur und dem täglichen Leben gegenüber »ästhetisch« verhalten, aber dem halbwegs gebildeten Durchschnittsmenschen gelingt dies auch heute noch viel leichter dem Kunstwerk gegenüber. Ja, es ist kaum zuviel gesagt, wenn wir behaupten, daß Menschen, denen es dem Alltäglichen gegenüber leicht gelingt, etwas vom Künstler in sich haben und Naturen darstellen, die in primitiveren Zeiten eben zu Künstlern geworden wären. Ja noch mehr. Wir lehnen uns vielfach nachweislich an vorhandene Kunstwerke an, wenn wir die Natur ästhetisch genießen; und Langes Satz: »Ästhetisch schön ist die Natur nur aus Künstlers Gnaden« darf somit wohl als durchaus zutreffend bezeichnet werden. Jedenfalls aber scheint es sich darnach zu empfehlen, nicht vom ästhetischen Zustand als solchem auszugehen, sondern vom Kunstwerk. Nur diesem gegenüber ist jener zu studieren.

Nach dem Gesagten liegt es dann aber nahe, auch auf ästhetischem Gebiete Kants Methode, die Erkenntnis zu untersuchen, gegenüber der psychogenetischen eines Locke, analog zur Anwendung zu bringen: Ästhetik nicht als psychologische Beschreibung ästhetischen Genießens oder wieder künstlerischen Schaffens (denn zuerst muß man wissen, was dieses Genießen und Schaffen ist und wo es sich feststellen läßt), sondern zunächst als allgemeine Kritik und Theorie der Kunst. In der Tat überspringt die psychologische Ästhetik eine theoretische Grundlegung, die andernfalls notwendig würde, indem sie von der Voraussetzung ausgeht: Ästhetisches »Genießen« ist Lust. Um aber die Sonderart dieser Lust abzugrenzen, muß sie doch wieder bestimmte »ästhetische« Gegenstände als Quellen oder Veranlassungen voraussetzen. Übrigens ist schon die Grundvoraussetzung sehr anfechtbar. Treffend sagt Riehl: »Wie alle großen Dinge ist auch die Kunst nicht zu unserem Vergnügen da. Sie steht jenseits von Lust oder Unlust ... Der Hedonismus ist seit Kant endgültig aus der Ethik ausgewiesen; es ist Zeit, ihn auch aus der Ästhetik zu verbannen« (Philos. Studien, S. 328 f.). Vollends wenn die psychologisch gerichtete Ästhetik den Künstler zum Gegenstand der Beobachtung macht, muß doch vor allem gefragt werden: Wer ist der Künstler? Wohl nur, wer Kunstwerke geschaffen hat oder schafft. Wieder sehen wir uns also an das Kunstwerk, als den primären Gegenstand der Untersuchung, verwiesen. Man wird wohl kaum als Einwand gegen diesen Ausgangspunkt die skeptische Anschauung vorbringen wollen, daß nicht ausgemacht sei, was ein Kunstwerk ist. Eine so zunächst objektiv gerichtete Ästhetik kann doch, so schwer es in manchen Fällen mit Sicherheit zu entscheiden sein mag, ob es sich um ein Kunstwerk handelt, auf gewisse Gebilde hinweisen,

die zu den verschiedensten Zeiten, ja bei verschiedenen Völkern immer wieder und übereinstimmend als Kunstwerke angesehen und gewertet wurden. An sie läßt sich also anknüpfen und die zunächst rein deskriptive Aufgabe in Angriff nehmen, gewisse unbedingt notwendige oder doch vielfach bedeutsame Merkmale und Momente, die einigermaßen übereinstimmend bei jenen anerkannten Kunstwerken anzutreffen sind, festzustellen und auf der anderen Seite den subjektiven Zustand ihnen gegenüber allgemein zu kennzeichnen. Ist dieser deskriptiv-analytische Teil der Untersuchung beendet, dann wird es die weitere Aufgabe einer Ästhetik als allgemeiner Philosophie der Kunst sein, eine Hypothese über Sinn und Wesen der Kunst aufzustellen, derart, daß aus diesem Wesen jene sämtlichen Momente (als notwendig, bzw. bedeutsam) in ihrem innern Zusammenhang und ihrer tieferen Bedeutung nach sich erfassen, sowie die charakteristischen Merkmale des ästhetischen Zustands sich folgerichtig ableiten lassen.

Als solche das Kunstwerk auszeichnende Momente kommen zunächst rein sinnliche Faktoren in Betracht, die reinen, gesättigten oder leuchtenden Farben ebenso wie die zarten, schummerigen Licht- und Farbentöne im Gemälde, die reinen und vollen Klänge im Musikwerk und — in etwas erweitertem Sinne — auch in der Dichtung, wenn man die klangliche Beschaffenheit der hier gebrauchten Sprache mit der einer unkünstlerischen Prosa vergleicht. Auch von der Bedeutung der Farbe als solcher im Dichtwerk darf in gewissem Sinne gesprochen werden, doch tritt sie neben allen anderen, so viel bedeutsameren Momenten in der Poesie nur ganz ausnahmsweise in den Vordergrund. Übrigens spielt ja auch in der Malerei und Musik die Beschaffenheit der einzelnen Farben und Klänge eine doch recht untergeordnete Rolle gegenüber den Verhältnissen und Komplexionen, die jene Elemente in ihrem Zugleichsein oder ihrer Aufeinanderfolge bilden, und die wir bereits als formale Momente zu bezeichnen pflegen.

Halten wir uns nur an die allgemeinsten, d. i. die bei allen Kunstwerken irgendwie zu beobachtenden Momente formaler Art, so wären da vor allem jene zwei (oder drei) Charakteristika von großer Bedeutung zu nennen, die durch Wölfflins glücklichen Versuch, gewisse Grundkategorien für die bildende Kunst zu gewinnen, neuerlich in den Vordergrund des Interesses getreten sind. Ich meine von den fünf bei Wölfflin aufgestellten Kategorien die geschlossene Form und vielheitliche Einheit einerseits, die Klarheit anderseits. Denn sie allein gelten ohne weiteres (in gewissem übertragenem Sinne mag dies ja für die anderen ebenfalls zutreffen) auch für Poesie und Musik. Allerdings spricht unser Gewährsmann je von einem Gegensatzpaar und stellt der geschlossenen Form die offene, der (vielheitlichen) Einheit die

(einheitliche) Vielheit, der Klarheit die Unklarheit oder doch der absoluten Klarheit die relative gegenüber, um so die klassische Kunst des 16. Jahrhunderts von der Barocke des 17. Jahrhunderts sich abheben zu lassen, doch will er bekanntlich damit nur die verschiedene Interpretation je einer und derselben Forderung kennzeichnen. Auch kann, was Klarheit in einer Richtung ist, Unklarheit in anderer Richtung fordern. Die Klarheit der Licht- und Luftverhältnisse verlangt z. T. Unklarheit der Gegenstandsform, die Klarheit in der Darstellung des Mystisch-Wunderbaren eine Unklarheit bezüglich des rein Natürlich-Nüchternen.

Einheit und In-sich-geschlossen-Sein ist selbst wieder von gewissen Teilfaktoren bedingt, wie etwa Zentrierung oder Gruppierung um einen Mittelpunkt, Abgrenzung oder Abhebung nach außen und enger innerer Zusammenhang oder wechselseitiger Bezug der Teile aufeinander. In die letzte Gruppe von Teilfaktoren gehört wohl auch die wirksame Verteilung von Hell und Dunkel sowie der verschiedenen Farben in der Malerei, außer dem durch die Handlung gegebenen Zusammenhang die innere Verwandtschaft und der Gegensatz der Einzelpersonen im Drama und Roman. Wie denn überhaupt die Verwendung des in der Kunst so bedeutsamen Kontrastes großenteils hierher zu rechnen sein mag, insoferne das Kontrastierende wechselseitig aufeinanderweist, ja sich fordert und so im Zusammenwirken sich zur Ganzheit zusammenfügt. Die gewollte Klarheit in der Kunst wird, soweit sie Darstellung von Natur ist, vielfach Hand in Hand gehen mit einer Vereinfachung des Dargestellten (durch Unberücksichtigtlassen alles verwirrenden Details), was selbst wieder bei aller Betonung des Individuellen oft eine gewisse Typisierung bedeutet. Der strenge innere Zusammenhang, der der geschlossenen Einheit des Kunstwerkes dient, führt weiter zu dem, was man die innere Notwendigkeit nennt: kein Teil zu viel, kein Teil zu wenig und jeder Teil oder vielmehr jedes Glied in dem organischen Ganzen an der richtigen Stelle. Wenn Klarheit und Einheit (in weiterem Sinne) notwendige Merkmale eines Kunstwerkes darstellen, d. h. nicht fehlen dürfen, so ist doch umgekehrt ihr Vorhandensein gewiß nicht ohne weiteres als Kriter für ein wahres Kunstwerk zu betrachten. Wohl aber dürfte dies von der inneren Notwendigkeit gelten. Sie begründet auch, was so oft als das Naturwahre (im veristischen Sinne) empfunden wird. Es ist auch ganz richtig, wenn diese innere Notwendigkeit als Natur oder als die Wahrheit bezeichnet wird; nur ist das eine höhere Wahrheit, als die naiv-realistische im Sinne eines bloßen Abbilds der uns allen gemeinsamen Wirklichkeit. Von der Kehrseite her hat dies Dessoir in dem Satze scharf formuliert: »Unwahr nennen wir ein Kunstwerk, dessen Teile auseinanderfallen« (Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft S. 22).

Zu den formalen Momenten gehört ferner, wenn auch nicht als unbedingt notwendiges, so doch sehr verbreitetes und höchst bedeutsames Kunstmittel, die Wiederholung und Reihung — Momente, die namentlich auch schon in der primitiven Kunst in allen Zweigen (wie Tanz, Architektur, Ornamentik, Musik und Poesie) eine große Rolle spielen. Einen besonderen Fall des Wiederholungsmoments stellt der Rhythmus dar, der in etwas erweitertem Sinne nicht nur in den Zeitkünsten, wo er einen der allerwesentlichsten Faktoren darstellt, sondern auch in Architektur, Ornamentik, ja Malerei überhaupt sich als von großer Bedeutung erweist. Etwas Ähnliches gilt auch von einer anderen, noch spezielleren Anwendungsform der Wiederholung, der spiegelbildlichen oder der Symmetrie. Namentlich, wenn man Symmetrie in einem weiteren Sinne versteht, wo die Symmetrieachse nicht eben die Vertikale sein und das zu beiden Seiten Angeordnete nicht gerade spiegelbildliche Formen zeigen muß, sondern nur eine gewisse Gleichwertigkeit bedeutet im Sinne irgendwelcher Ausbalancierung des Mannigfaltigen überhaupt, kann man das ausgebreitetste Auftreten im Kunstwerk beobachten. Dabei zeigt sich übrigens eine Beziehung zu der Verwendung von Gegensätzen zwecks Herstellung eines inneren Zusammenhangs und der Geschlossenheit eines Ganzen überhaupt. Endlich mögen hier jene Momente herausgehoben werden, die im eigentlichen Sinne bloß in den Zeitkünsten und in einer bestimmten Form noch in der Architektur zur Geltung kommen: Spannung und Steigerung dort, Gipfelung hier.

Noch schwerer wird es, für alle Kunstwerke gültige Merkmale zu formulieren, wenn man ihre den Laien in erster Linie interessierende inhaltlich-gegenständliche Seite in Rücksicht zu ziehen versucht. Da wird auf der einen Seite — wenigstens auf dem Gebiete der sog. nachahmenden Künste — die möglichst genaue Übereinstimmung mit der Natur, der nackten Wirklichkeit betont werden können (das veristische Moment), auf der anderen Seite aber, meist wenigstens, doch eine Bevorzugung, ja selbst auch Steigerung gewisser Gegenstände und Seiten der Natur und demgegenüber das Zurücktreten- und selbst Fallenlassen oder doch Abschwächen anderer festzustellen sein (das idealisierende Moment). Und solche bevorzugte Gegenstände sind dann vielfach jene, die ganz unabhängig von irgendwelcher ästhetischen Betrachtung als »schön« bezeichnet zu werden pflegen. Zu ihnen gehört etwa das in seiner Art Vollkommene, das Lebensfrische, das Jugendliche oder wieder, was uns Genuß verspricht, unsere Sympathie, Liebe, Bewunderung erregt. Neben dem »Schönen« ist es das Eigenartige, Neue oder Aufregende und Erschütternde oder wieder Rührende, das in inhaltlicher Hinsicht im Kunstwerk sich als von besonderer Bedeutung erweist und so, ob-

wohl es oft selbst im Gegensatz zum Schönen (im obigen Sinne) steht, also unschön oder geradezu häßlich genannt werden muß, mit diesem in siegreiche Konkurrenz treten kann.

Allein so notwendig oder doch bedeutsam alle diese Momente sein mögen, so ist doch anderseits klar, daß sie vollzählig an einem Gebilde auftreten können, das wir durchaus noch nicht als Kunstwerk, sondern allenfalls als Stümperei, als elendes Machwerk bewerten. (Auszunehmen wäre hier höchstens, wie schon erwähnt, die innere Notwendigkeit.) Es handelt sich also bei dem bisher Festgestellten um, wenigstens teilweise, notwendige, aber auch in ihrer Gesamtheit nicht hinreichende Bedingungen dafür, daß ein Gebilde ein Kunstwerk sei. Jedenfalls vermögen sie nicht verständlich zu machen jenen eigenartigen Zustand, in den wir uns gegenüber Werken wahrer Kunst versetzt sehen. Es gilt also noch tiefer in die eigentliche Natur des Kunstwerkes einzudringen. Zuvor dürfte es sich jedoch empfehlen, die wesentlichen Kennzeichen jenes ästhetischen Zustandes zu berühren.

Der ästhetische Zustand ist vor allem, wie dies heute wohl ganz allgemein zugestanden wird, treffend durch das gekennzeichnet, was Kant mit einem vielleicht nur nicht ganz glücklich gewählten Ausdruck als interesseloses Wohlgefallen bezeichnet hat. Nach dem eingangs Gesagten wird man dabei von dem Wohlgefallen am besten ganz absehen und die Interesselosigkeit im Sinne von Bedürfnislosigkeit verstehen: es schweigen alle Bedürfnisse des täglichen Lebens und darum kommt die Frage, ob es sich bei dem sich darbietenden Gegenstande um Wirklichkeit oder Schein handelt, gar nicht in Betracht. Aber auch, was einer der ersten Kantgegner, Gottfr. Herder, der Interesselosigkeit gegenüberstellte, was in Wahrheit aber diesem Momente durchaus nicht zuwiderläuft, gehört zur Kennzeichnung des ästhetischen Zustandes: »Ohne kleinliche Rückkehr auf mich bin ich von der Idee erfüllt, die mich über mich erhebt, die alle meine Kräfte beschäftigt.« Anfang und Ende dieser Formulierung weisen ohnehin direkt auf des großen Kritikers ästhetische Auffassung zurück, und das neu Hinzukommende ist nur das im Mittelpassus ausgesprochene Über-sich-Hinaus-Gehobensein: Man fühlt sich bereichert, das Herz geweitet. Und endlich ein Drittes, das wohl in engstem Zusammenhange mit beiden scheinbar gegensätzlichen Bestimmungen, der sog. Interesselosigkeit und dem ganz Erfülltsein von der Idee steht und die Vereinbarkeit beider erklärt, ist auch schon lange bemerkt, aber neuestens wieder besonders betont worden. Es ist das tiefe unmittelbare Erleben gepaart mit dem Gefühl, daß es doch »Spiel« ist, daß wir in diesem Leben nicht mitten inne stehen, keine Verantwortung tragen, daß die Gefühle, so intensiv sie auch sind, denen im Leben des Ernstes zwar verwandt, aber doch mit ihnen nicht identisch

sind. Das liegt der im übrigen wohl kaum durchführbaren Unterscheidung von Scheingefühlen und Ernstgefühlen als richtiger Kern zugrunde. Das ist wohl auch der allein berechtigte Ausgangspunkt der Langeschen Illusionstheorie, die freilich völlig fehlgreift, wenn sie in dem Hin- und Hergehen (Pendeln) zwischen den beiden Bewußtseinslagen das Wesentliche sieht. Vielmehr befinden wir uns im ästhetischen Zustande mitten inne zwischen ernstlichem Fühlen und dem Erleben bloßen Spiels, und mag nur ein individueller Unterschied bestehen zwischen solchen, die näher dem unmittelbaren Erleben und Darinverstricktsein sich befinden, und jenen, für die der Spielcharakter stärker hervortritt, oder also den »Mitspielern« und den »Zuschauern«, um diese von Müller-Freienfels erkannten Typen in der von ihm geprägten Terminologie heranzuziehen. Jedenfalls aber dürfte es sich dabei nur um zwei Grenzfälle handeln, so daß der Normaltypus zwischen beide fällt. In diesem mitten zwischen jenen beiden Bewußtseinslagen Schweben liegt dann auch die wahre Analogie zwischen der Kunst und dem eigentlichen Spiele des Kindes begründet.

Diese und ähnliche Ergebnisse einer Analyse des ästhetischen Zustandes, in den wir uns übereinstimmend anerkannten Kunstwerken gegenüber versetzt sehen, nötigen nun, über die oben skizzierte deskriptive Betrachtung des Kunstwerks hinauszugehen, indem wir vom Kunstwerk als fertigem Gebilde auf dessen lebendigen Zusammenhang mit seinem Schöpfer übergehen. Zwar hat das vollendete Kunstwerk sich vom Künstler losgelöst und muß auch ganz unabhängig von ihm genossen und gewertet werden können. Wie aber das einzelne Werk besser verstanden wird, zusammengehalten mit seinem Schöpfer, so muß auch das Kunstwerk im allgemeinen und somit die Kunst überhaupt erhellt werden können durch Mitbetrachtung der Natur des Künstlers und der Grundlagen der Schaffensmöglichkeit überhaupt. Man beachte wohl: Wir fragen nicht im psychologischen oder psychographischen Sinne, wie dieser oder jener Künstler schaffe und was die besonderen Wesenheiten einzelner künstlerischer Persönlichkeiten seien. Vielmehr fragen wir: Was muß das künstlerische Schaffen sein, erschlossen aus der allgemeinen Natur des Menschen einerseits und den (vor allem noch primitiven) Werken seiner Kunst anderseits, und: Wie ist solches Schaffen möglich? Wir gehen also nicht fortschreitend-beschreibend, sondern rückschließend-kritisch oder nach resolutiver Methode vor.

Was muß das künstlerische Schaffen sein? Etwa Ausdruck der Erregung? Daß es das auch ist, läßt sich wohl nicht bezweifeln. Aber daß diese Erklärung nicht genügt, darüber herrscht in der Ästhetik wohl ebensowenig Streit. Sie kann schon deshalb nicht ganz zutreffend sein, weil dann alle Menschen Künstler wären, und zwar mehr oder weniger dauernd

künstlerisch schaffen müßten, weil alle Erregung ihren Ausdruck sucht. Allein wir rechnen solche Äußerungen doch eben nur dann zur Kunst, wenn sie objektiv irgendwelche bestimmte Formung zeigen und subjektiv, sofern sie nicht unwillkürlich erfolgen, sondern von dem Willen getragen sind, auch auf andere Erregung zu übertragen. In der Tat weist schon die primitive Kunst im Körperschmuck und in gewissen Formen der Lyrik, die dem Selbstlob oder wieder der Spott- und Schmähsucht auf andere Ausdruck geben, darauf hin, daß es nicht die jeweiligen Erregungen als solche sind, die ihren Ausdruck in der Kunst finden, vielmehr das im Zusammenhange mit solchen Erregungen gesteigerte Seinsgefühl des »Künstlers« es ist, das auch den anderen eindrucksvoll gemacht, zur Darstellung gebracht werden soll. Und damit läßt sich in beste Übereinstimmung bringen, was auf reifer Stufe die Künstler selbst in ihrem Schaffen sehen: sinnenfällige Darstellung von inneren Erlebnissen. Beachtet man, daß »Erleben« im Gegensatze zum bloß äußerlichen »Erfahren« heißt, daß die erregenden Eindrücke ein Stück des eigenen Ich werden, ja daß sie Anlaß werden, sich erst in seinem innersten Wesen zu finden, dann läßt sich für die eben angedeutete Formulierung auch die folgende setzen: Kunst ist Ausdruck der Persönlichkeit gelegentlich bestimmter erregender Eindrücke.

Und nun fragen wir also weiter: Wie ist dies möglich? Was setzt dies beim Künstler voraus? Und die erstere Frage läßt sich etwa wieder in folgende Teilfragen gliedern: 1. Warum erlebt der Künstler mehr als die meisten anderen Menschen? 2. Was ermöglicht überhaupt die Ablösung und das Objektivwerden des Erlebnisses? Und insbesondere 3. Was macht das sinnliche Darstellen des Erlebens verständlich? Zur Beantwortung von Frage 1 läßt sich zunächst auf die starke Erregbarkeit des Künstlers und seine besondere Gefühlsfähigkeit hinweisen. Dazu kommt, daß, was der Nichtkünstler aus sich heraus produziert als Träume und Phantasiebilder, von ihm so rasch wie möglich als leerer Schein oder schale Gaukelei abgeschüttelt werden, während sie für die künstlerische Natur, die sich mit Liebe in sie versenkt, gar leicht zum tiefsten Erlebnis werden. Und wieder umgekehrt fühlt sich der Künstler dank seiner Phantasie unschwer in alles ein, was ihn umgibt, er belebt und beseelt es; und so wird leicht zum Erlebnis für ihn, was für andere rein äußerliche Erfahrung bleibt. Wir nennen das das Ineinanderfließen von Ich und Außenwelt beim Kind, wie eben bei dem, der zeitlebens Kind bleibt in gewissem Sinne, beim genialen Künstler. Hier kommt wohl auch im besonderen das stark entwickelte Auftreten von subjektiven Anschauungsbildern in Betracht, die in der Mitte stehen zwischen Empfindungseindrücken bzw. Wahrnehmungsbildern und bloßen Vorstellungsbildern, kurz die eidetische Veranlagung so vieler Künstler. Diese

Besonderheit mag auch für das in der Frage 2 beregte Objektivwerden in Betracht kommen. In den meisten Fällen aber wird es sich darum handeln, daß die Ablösung vom erlebenden Ich nicht während der eigentlichen Erregung erfolgt, sondern im Rückblick auf diese, nachdem das Ich einigermaßen wieder zu sich zurückgefunden hat. Dies aber setzt kräftiges Erinnerungsvermögen überhaupt, im besonderen aber ein plastisches Gedächtnis für die anschaulichen Momente voraus und die den meisten Menschen fast unbekannte Fähigkeit, Gefühle und Stimmungen als solche zu reproduzieren. In vielen Fällen zeigt sich freilich jene Ablösungsmöglichkeit fast unmittelbar nach dem Erleben, ja noch in dieser Phase selbst. Wir müssen also beim Künstler eine erhöhte Spaltungsfähigkeit des Ichbewußtseins annehmen, dank deren er zugleich zu erleben und über das Erlebnis zu reflektieren imstande ist — eine Fähigkeit, die selbst einem Goethe gelegentlich den Vorwurf der Kälte eingebracht hat. Es ist klar, daß diese Fähigkeit eine Art notwendigen Korrelats darstellt zur Tatsache des Ineinanderfließens von Ich und Außenwelt. Der Nichtkünstler, bei dem nach dem allerersten Jugendalter eine Spaltung zwischen Außenwelt und Ich sich sozusagen ein für allemal vollzogen hat, ist bei seinem alltäglichen Erfahren gleichsam kaum mehr beteiligt mit seinem Ich — er ist ganz Außenwelt — und hat er einmal ausnahmsweise ein Erleben, dann geht wieder umgekehrt in seinem Ich die ganze Außenwelt förmlich unter. Anders beim Künstler, der sozusagen immer ganz Ich ist und bei dem trotzdem immer auch die sogenannte Außenwelt zu ihrem Rechte kommt. Bleibt noch die letzte, schwierigste, aber auch entscheidende Frage 3: Was macht das sinnliche Darstellen des Erlebens verständlich? Das nächstliegende Moment ist hier die Angelegtheit des Künstlers auf ein bestimmtes Sinnesgebiet, die Tatsache, daß es visuelle, auditiv-motorische und dergleichen Typen gibt. Allein der Hinweis in diese Richtung bezieht sich nur auf die Tatsache der Verschiedenheit des Darstellungsmaterials in den verschiedenen Künsten oder mit anderen Worten erklärt nur, daß mehrere Künste auftreten müssen, wenn Kunst überhaupt einmal sich ergeben soll. Das letztere aber steht gerade in Frage. Hier hilft nur die eine Voraussetzung weiter, daß dem Künstler eignet ein besonders starkes vom Inhalt oder aller gegenständlichen Bedeutung unabhängiges Erleben des sinnlichen Materials, und zwar einerseits in seinen Einzelqualitäten, anderseits und vor allem in deren rein formalen Beziehungen. Wenn z. B. gewisse Farbenzusammenstellungen, eine bestimmte Verteilung von Hell und Dunkel in der Fläche, sowie die Anordnung und Gestaltung der verschiedenen Farbentafeln zu wahren Erlebnissen von bestimmter Gefühlsbetonung werden, dann ist es eher begreiflich, wie irgendwelche Ereignisse und Lebenslagen, die zum

Erlebnis werden, in entsprechend gefühlsbetonten Farben- und Lichtsymphonien sich äußern oder durch sie symbolisiert werden können, ja wie jene Formerlebnisse selbst entsprechende gegenständliche Eindrücke anziehen und an diesen zur Darstellung kommen, in ihnen ihre gegenständliche Deutung finden können. Von hier aus wird leicht verständlich, daß Form und Inhalt keinen Gegensatz für den Künstler bilden; daß die Form jeweils den ihr gemäßen Inhalt sucht, und umgekehrt der Inhalt, das Gegenständliche, erst dann ein Vorwurf der Kunst geworden ist, wenn es eine ihm natürliche, eindrucksvolle Form gefunden hat. Die Form ist das Primäre oder doch Entscheidende in der Kunst, der Inhalt das Sekundäre, wenn auch durchaus nicht Bedeutungslose.

Kunst ist Ausdruck der Persönlichkeit gelegentlich bestimmter erregender Eindrücke. Darin, daß die Persönlichkeit zum Ausdruck kommt, liegt das Stilmoment begründet, zunächst im Sinne des persönlichen Stils, und weiter, insoferne auch die größte, stärkste Persönlichkeit ein Spiegel ihrer Zeit ist und im Volke wurzelt, auch im Sinne des Zeit- und Volksstils. Über solche zum Teil schon sehr universelle Stilverschiedenheiten hinaus geht der noch allgemeinere Gegensatz zweier Grundrichtungen der Kunst, die zwar auch als Stile bezeichnet zu werden pflegen, jedoch zu je verschiedenen Zeiten wiederkehren und sich als bei verschiedenen Völkern möglich erweisen, wenn auch das eine Volk mehr für die eine, ein anderes mehr für die andere Richtung disponiert erscheint, und endlich bei dem gleichen Individuum sich entsprechend seinen verschiedenen Lebensaltern ablösen können: der klassisch-griechische Stil oder Stil der Gehaltenheit und der gotisch-expressionistische oder Stil der Erregung. Vielleicht läßt sich sagen, daß diese zwei Grundrichtungen dem Unterschiede entsprechen, daß einmal mehr die Erregung als solche zur Darstellung kommt, das andere Mal mehr die gegenüber allen Erregungen und Erschütterungen sich erhaltende und befreiende Persönlichkeit.

Gehen wir nunmehr zur Lösung der uns eigentlich vorgesetzten Aufgabe über, d. h. zu dem Versuche, Sinn und Wesen der Kunst so zu bestimmen, daß alle bei unserer Analyse gewonnenen Momente notwendige oder förderliche Bedingungen zur Erfüllung jenes Sinnes darstellen und die Kennzeichnung des ästhetischen Zustandes sich als durchaus gerechtfertigt erweist. Unsere diesbezügliche Hypothese ist nun einfach die: Die Kunst hat die Aufgabe, eine Welt darzustellen, die uns wenigstens augenblicksweise der Welt, in der wir leben, entreißt, uns in jene andere bannt und sie uns nacherleben läßt.

Wie ist das möglich? Was sind die dazu erforderlichen Bedingungen? Es wird sich alsbald zeigen, daß es keine anderen sind, als jene vorher

auf Grund der Analyse festgestellten. Um zunächst überhaupt mit der Wirklichkeit, in der wir leben, konkurrieren zu können, muß auch das vom Künstler Dargestellte Wirklichkeitscharakter haben und doch anderseits von wesentlich verschiedener Art und eben dadurch ihr überlegen sein. Nun gehört zur Wirklichkeit einmal das sinnliche Material und sodann der gesetzliche Zusammenhang, der nach erkenntniskritischer Auffassung ein Reflex der synthetischen Einheitsfunktion des Ich ist. Dabei kommt in dem, was der gemeine Menschenverstand die Wirklichkeit nennt, das Ich nur in seiner allgemeinsten, den Denkgenossen einer Kulturstufe gemeinsam angehörigen Artung in Betracht. Und so hat diese im Dienste des praktischen Zusammenlebens erwachsene Wirklichkeit, die wir als »Gemeinwirklichkeit« bezeichnen können, alles Individuelle abgestreift und besitzt einen relativ abstrakten Charakter. Nur einzelne, die eine besonders ausgeprägte Persönlichkeit besitzen, bewahren sich eine von der Gemeinwirklichkeit verschiedene »Eigenwirklichkeit«: zu ihnen gehören die großen Tatmenschen, Reformatoren im weitesten Wortsinne, zu ihnen aber auch die großen Künstler. In der Tat kann das vom Künstler Erlebte und Dargestellte nur dann Wirklichkeitscharakter haben, ohne doch mit der Gemeinwirklichkeit sich zu decken, wenn das die sinnlichen Inhalte zusammenschließende Gesetz Reflex einer individuell sich auswirkenden Einheitsfunktion des Ich ist. Darum muß also das Kunstwerk die oben in Erinnerung gebrachte Einheit und innere Notwendigkeit aufweisen.

Damit ist also die oberste Bedingung aufgedeckt, die überhaupt das Stattfinden eines Wettstreits ermöglicht zwischen Gemeinwirklichkeit und Welt des Künstlers. Nun gilt es weiter, jene Momente klarzulegen, die das Siegreiche dieses Wettstreites bedingen, oder also dem Beschauer des Kunstwerks den Übertritt aus der einen Welt in die andere erleichtern. Hier kommt zunächst die Intensivierung des Sinnenfälligen in der Kunst, sowie die Anwendung gewisser suggestiver Mittel zur Geltung. Dazu gehört vor allem das Moment der Wiederholung samt mannigfacher Variation, die durch Zentrierung bedingte Vereinheitlichung und nicht zuletzt der Rhythmus. Zum Teile kann man diese Momente wohl auch auffassen als Mittel zur Erleichterung der Auffassung und von einer Anpassung an die allgemeinen Auffassungsgesetze der menschlichen Seele sprechen. Jedenfalls hierher zu rechnen sind die oben aufgewiesenen Faktoren der Klarheit, der Vereinfachung und insbesondere die in unserer psychophysischen Konstitution begründete Symmetrie und Ausbalancierung. Die weitestgehende Vereinfachung zeigt die musikalische Welt, die nur die tiefste Grundform der Ichheit, die Zeit, als allgemeines Darstellungsschema verwendet und von der abgeleiteten Raumform ganz abstrahiert. Aber auch die

Raumkünste zeigen eine prinzipielle Umgestaltung, insoferne sie alle Veränderung ausschalten und so die in der zeitlichen Erstreckung sich ergebende Vermannigfaltigung in die Einheit des stehenden Jetzt zusammenziehen.

In die gleiche Linie mit jenen formalen Momenten rücken nun auch die oben betonten Inhaltsmomente. Soll der Übertritt aus der Gemeinwirklichkeit in die Eigenwirklichkeit des Künstlers ermöglicht, ja erleichtert werden, so muß eine gewisse Angleichung an die Gemeinwirklichkeit, insbesondere an gewisse allgemeinste Zusammenhänge derselben stattfinden, die uns in Fleisch und Blut übergegangen sind. Und damit ist die Forderung des Naturalismus begründet. Ist diese unsere Auffassung zu Recht bestehend, so werden wir übrigens auch gleich weiter hinzufügen dürfen, von welchen Umständen die verschiedenen notwendigen Grade des Naturalismus abhängig sind. Die Angleichung an gewisse Grundzüge der Gemeinwirklichkeit wird umso dringender sein, je phantastischer und origineller der Künstler überhaupt ist, aber auch je mehr Einzelelemente geradezu der Gemeinwirklichkeit entnommen sind — in dem einen Falle, weil sonst jede Übertrittsmöglichkeit für den Kunstgenießenden entfiele, alles Verständnis verloren ginge, in dem anderen Falle, weil der Widerspruch zum Gewohnten zu stark sich vordrängte, und damit von vornherein ein Widerstand gegen den Übertritt geschaffen wäre. Ferner je geringer die Suggestionskraft ist, über die der Künstler verfügt, und auf der anderen Seite, je praktischer Zeit und Publikum gerichtet sind, auf die der Künstler vor allem wirken will, denn umso fester verwurzelt erscheint die Gemeinwirklichkeit. Nach dieser Auffassung steht die Berechtigung des extremen Naturalismus auf gleicher Stufe wie die Bedeutung der Anlehnung an herkömmliche mythologische oder religiöse Vorstellungen oder sonstwie dem menschlichen Bewußtsein tiefeingewurzelte oder doch altbekannte und geläufige Stoffe und Motive. In der Tat handelt es sich hier wie dort um ein gewisses Zugeständnis an das »Konventionelle«.

Sofern dagegen der Künstler abweicht von der Gemeinwirklichkeit, steht ihm eine Reihe anderer Mittel zu Gebote, um den Übertritt der Betrachter in die von ihm dargestellte Welt zu erleichtern. Es ist das die Anpassung an die allgemein sich regenden Wünsche und Bedürfnisse des Menschen. Hier kommt vor allem die Idealisierung im sinnlichen und sittlichen Sinne in Betracht, dann die Erfüllung des Bedürfnisses nach Neuem, Sensationellem, nach Erregung, Erschütterung und Rührung, wodurch selbst das — gegenständlich genommen — Entsetzliche, Abstoßende (Garstige und Häßliche), ja Ekelhafte anziehend werden kann oder doch erträglich und somit nicht störend wirkt für das Übertreten in die Welt des Künstlers. Durch solche Momente wirbt

also — so läßt sich sagen — der Künstler um die Gunst und Liebe des Betrachters, und es wird die ästhetische Theorie eines Burke, Dubos u. a. wenigstens bis zu einem gewissen Grade verständlich. Gleichzeitig wird hier aber auch wieder so recht klar, wie alle diese Momente — man denke insbesondere an das »Schöne« (im Sinne der Idealisierung) einerseits, an das Sensationelle und Rührende anderseits — nur Hilfsmittel im Kunstwerk darstellen, d. h. Momente, deren der Künstler völlig entraten kann, wenn ihm andere Mittel, in seine Eigenwirklichkeit hineinzuzwingen, zu Gebote stehen. Und auf der anderen Seite können solche Momente, von Machern benützt, die verheerendsten Wirkungen auf ein naives Publikum ausüben, eben weil sie seine Gunst erringen helfen für ein in sich Wertloses. — Neben die Mittel, die den Übertritt in die Eigenwirklichkeit des Künstlers ermöglichen und befördern, treten noch jene, durch die der einmal Gefangengenommene im Bannkreis des Künstlers festgehalten wird. Zu ihnen gehört vor allem das Insich-Geschlossensein des Kunstwerks auf allen Kunstgebieten und das Moment der Spannung und Steigerung insbesondere in den Zeitkünsten. In ersterer Richtung spielt eine sehr bedeutsame Rolle die Abgrenzung nach außen, namentlich in den Werken der bildenden Kunst, die mit dem dargestellten Raume zugleich in den Raum der Gemeinwirklichkeit hineingestellt erscheinen.

Wenn im vorstehenden von Mitteln und Hilfsmomenten des Künstlers die Rede war, so sollte damit selbstverständlich nicht eine bewußte, willkürliche Anwendung derselben als solcher behauptet werden. Was wir teleologisch zu verstehen haben, läßt sich zugleich kausal erklären. So ist z. B. die Wiederholung eine unwillkürliche Folge der allgemeinen Erregung des schaffenden Künstlers, die im Sinne leichterer Entladung immer wieder die einmal eingeschlagenen Bahnen verfolgt. Ähnlich ist die Anwendung der Steigerung notwendig bedingt durch die bekannte Eigenschaft des Gefühls, das sich gerade durch den Ausdruck zunächst neue Nahrung zuführt und so, anfänglich wenigstens, sich selbst verstärkt. Die Symmetrie im Sinne der Ausbalancierung wieder ist der unwillkürliche Ausdruck des Strebens nach innerem Gleichgewicht. Die Anpassung an die Gemeinwirklichkeit (das veristische Moment) ist schon dadurch bis zu einem gewissen Grade gegeben, daß auch der originellste Geist in der intersubjektiven Wirklichkeit wurzelt, sowie ferner der Resonanz in anderen Subjekten dringend bedarf. Was endlich die Typisierung und Idealisierung betrifft, so werden diese von selbst sich einstellen, wenn schon eine längere Spanne Zeit den Künstler von dem Gegenstande der Erregung trennt, es sich also um ein weiter zurückliegendes Erinnerungsbild handelt, das der künstlerischen Darstellung zugrunde liegt — schon als notwendige Folgen der verein-

fachend-generalisierenden und der verklärenden Wirkung des Gedächtnisses bzw. der Erinnerung. Dazu kommt als idealisierender Faktor noch die Liebe, wenn auch nicht immer zum Gegenstande als solchem, der im Mittelpunkte des Erlebens stand, so doch die zum geistigen Kind, verursacht durch die mit dem Schaffen verbundenen Qualen und die weiterhin erforderte intensive Pflege und Bemühung. So kann schon aus dieser Erwägung heraus ein großes, umfassendes Kunstwerk (manchmal in deutlichem Unterschied vom ersten Entwurf oder einer kleinen Skizze) kaum ohne idealisierende Momente gedacht werden. Beachtenswert ist auch im Hinblick auf das zuerst hervorgehobene, im Sinne der Idealisierung wirkende Moment, wie diese eine umso geringere Rolle spielt, je heftiger die Leidenschaft, je unruhiger das Temperament des Schaffenden ist und je unmittelbarer das erregende Erlebnis als solches zur Darstellung drängt. Man vergleiche den gotisch-expressionistischen Stil mit dem klassischen überhaupt, man vergleiche einzelne Künstlerpersönlichkeiten auch desselben Volksstammes und derselben Zeitepoche, ja endlich die Werke eines und desselben Künstlers in der Jugend- und Reifezeit (Dürer, Goethe).

Aus unserer Hypothese über Sinn und Wesen der Kunst folgen nun auch die oben herausgehobenen Charakteristika des ästhetischen Zustandes mit Notwendigkeit. Beachten wir, daß gerade die Gemeinwirklichkeit sich im praktischen Zusammenleben herauskristallisiert hat und uns immer wieder auf dieses verweist, so ist es ganz selbstverständlich, daß uns — einmal entnommen jener Wirklichkeit und in eine andere Sphäre versetzt — die Bedürfnisse des Alltags schweigen, kurz der ästhetische Zustand durch Kants »Interesselosigkeit« gekennzeichnet erscheint. Diesem eigentlich negativen Momente entspricht das positive nach seiner zweiseitigen Wertung: Wir sind augenblicksweise in eine Wirklichkeit versetzt, die doch nicht *unsere* Wirklichkeit ist, sozusagen uns einmal weniger als diese bedeutet und auf der anderen Seite doch wieder mehr, sonst hätte sie sie uns ja nicht verdrängen können. Weniger — das ist es, was die Kunst dem Scheine, dem Spiele annähert, mehr — denn wir fühlen uns im Banne, im Rapport mit einer starken lebendigen Persönlichkeit und darum über uns hinausgehoben.

Von dieser letzten Kennzeichnung des ästhetischen Zustandes führt auch eine Brücke zum Verständnis der metaphysischen Bedeutung der Kunst, welche die spekulativ-idealistische Ästhetik in den Vordergrund gestellt hat. In der Tat, worin konzentrieren sich die letzten Tiefen des wahrhaft Wirklichen in intensiverem Grade als in den bedeutenden großen Persönlichkeiten? Aber zu diesen gehören die großen Künstler; und darum muß die Eigenwirklichkeit, in der sie leben und weben und

die sie, einigermaßen auch jeden ästhetisch Empfänglichen nacherleben zu lassen, die Fähigkeit besitzen, tiefer in dem wahren Weltwesen wurzeln als die farblose, dem Durchschnittsmenschen eigene Gemeinwirklichkeit.

Eine ähnliche Auffassung liegt ja wohl auch der heute so beliebt gewordenen Formel zugrunde: »Kunst ist Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur« (Schmarsow). Freilich, versteht man dabei unter Natur und unter Mensch ihre metaphysischen Substrate, so verliert auch die »Auseinandersetzung« ihren empirischen Sinn und man bewegt sich im rein Hypothetischen. Das, was wir von alledem kennen, ist das tatsächliche »Ergebnis«, die Eigenwirklichkeit bei den einzelnen Individuen, die Gemeinwirklichkeit bei der Allgemeinheit. Will man aber unter »Natur« schon die Gemeinwirklichkeit und unter »Mensch« das empirische Wesen verstehen, so würde die obige Formel bestenfalls nur für die Künstler gelten, die auf höherer Kulturstufe erstehen (jedenfalls weit besser als für die Kunst auf primitivsten Stufen), insoferne sie schon in eine reichere, durch die Tradition gegebene Gemeinwirklichkeit hineingeboren werden. Immerhin hieße es Reflexionsphilosophie im üblen Sinne treiben, wollte man voraussetzen, daß für den geborenen Künstler schon eine Gemeinwirklichkeit, mit der er sich auseinanderzusetzen hätte, in dem Sinne existierte, wie für die unkünstlerische Durchschnittsmenschheit. Denn die Gemeinwirklichkeit ist nur zum geringen Teile (etwa im Sinne von Hegels objektivem Geiste) für das Einzelindividuum schon da. — Vielmehr schafft sich jedes Menschenkind zunächst seine Eigenwirklichkeit, an der es nur späterhin nicht festhält und nicht festhalten kann, schon weil es mangels eines geeigneten Ausdrucksmittels sich mit seinen Mitmenschen nicht zu verständigen vermag. So schleift sie der Heranwachsende im allgemeinen mehr und mehr ab und, sich an den Durchschnitt anpassend, läßt er sie in das sich wandeln, was wir die Gemeinwirklichkeit nennen. Anders der geborene Künstler. Er, der nicht nur eine ausgesprochene Persönlichkeit, sondern auch ein geeignetes Organ der Mitteilung besitzt, kann dauernd an seiner Eigenwirklichkeit festhalten, sie ausbauen und vertiefen und so der wahren Wirklichkeit näher kommen, als dies dem Durchschnittsmenschen vergönnt ist. Und indem er jene Eigenwirklichkeit auch andern nahezubringen vermag, kann er auch den Nichtkünstler für Augenblicke etwas ahnen lassen von dem, was die Welt in ihrem Innersten zusammenhält.

II.

Psychologie des Wortspiels.

Von

Julius Schultz.

1.

Als Komik wollen wir die künstlerisch gestaltete Lächerlichkeit und als Witz die absichtlich durchs Mittel der Rede hervorgebrachte Komik bezeichnen. Wer demnach die Freude am Witz psychologisch zergliedern und verstehen möchte, muß zunächst zusehen, was bei der Lachfreude vor sich geht; daß sie wie alle Affekte als Synthese von Organ- und motorischen Erlebnissen sich auffassen läßt und daß sie mit energischem Lustgefühle betont ist, dürfen wir von vorneherein behaupten; diese Annahme aber führt uns noch nicht zur gewünschten Klarheit; denn die vorausgesetzten Bestandteile sind — im Gegensatze etwa zu Tast- oder Gesichtsempfindungen — unbeschreibliche und schwer greifliche Vorgänge. So wird man lieber mittelbar bezeichnen, was unmittelbarer Bezeichnung immer wieder entwischt. Als Parallelisten nun dürfen wir auf die leiblichen Begleitprozesse der seelischen Geschehnisse deuten, wo diese selber sich uns versagen. Verlassen wir denn, solange wir mögen, das neblige Reich des Lächerlichen, um den helleren Bezirk des Lachens zu erforschen; die beim Lachen stattfindenden Veränderungen der sensorischen und motorischen Hirnzentren versinnbilden uns dann die Stimmung der Lustigkeit und den Affekt der durch Lächerliches gereizten Lachlust. Der wesentliche Vorgang beim Lachen nun ist jenes plötzliche und in schnell wiederholten Stößen vorbrechende Ausatmen, wobei wir das Zwerchfell so eigen geschüttert fühlen. Es tritt aber in drei scharf zu sondernden Formen auf.

Erstens entlädt sich ein Überschuß von Bewegungsenergie in hastigen Inspirationen, denen hastig repetierte Exspirationen folgen — immer etwa drei oder vier auf einen Inspirationszug. Dieses Spiel — denn ein Spiel bleibt es ungehemmter Kraft — kann lange fortgesetzt werden; sein Anlaß pflegt ein ungehemmter Schwung oder Sturm des Leibes zu sein: etwa ein leichtes Laufen von oben nach unten oder ein wirbelnder Tanz oder der Flug in einer Schaukel. Sowie dann die

schnelle Bewegung anstrengt, vermindert sich die Zahl der Ausatmungen; es wechselt schließlich mit einer raschen Inspiration allemal eine einzige Exspiration; der begleitende Gefühlston schlägt in Unlust um; und aus dem Lachen ist ein Keuchen geworden. Fessellosigkeit also der Glieder ist Bedingung für diese erste Art des Gelächters, für das »reine Lustgelächter«; es klingt wie ein helles Krähen und endet gern im Jubelschrei, im »Juchzen«. Die entsprechende Stimmung heißt »Ausgelassenheit«.

Zweitens kann eine Dauerspannung der Thoraxmuskeln und des Zwerchfells die Ausatmung hemmen, die dann immer wieder in rhythmischen Erschütterungen gewaltsam vorbricht. So entsteht das Krampfgelächter, wie es in hysterischen Anfällen und bei Vergiftung durch Lachgas vorkommt; es hat für die Ästhetik begreiflicherweise keine besondere Wichtigkeit. Dagegen ist der dritte Fall der, den die meisten Ästhetiker fast allein ins Auge fassen: das Lächerliche der Überraschung. Das ursprüngliche Erleben wird dieses sein: dauernde Aufmerksamkeit läßt den Atem anhalten; plötzlich zeigt sich, daß es mit der gefürchteten Gefahr oder der gehofften Riesenbeute nichts war; der zurückgepreßte Atem bricht unaufhaltsam hervor, und zwar auch hier in wiederholten Stößen; diese Wiederholung der Exspiration ist wie bei der ersten Gestalt des Lachens ein Zeichen des Energieüberschusses und der ungehemmten Tendenz zur Ausweitung, zum Angriff; wo nämlich die Entladung der Brust von einer Hemmung oder Kontraktion des Leibes begleitet wird, da tritt an Stelle der schütternden Periodik des Ausatmens eine einzige tiefe und langgedehnte Exspiration; und an Stelle des erlösten oder enttäuschten Lachens tritt das Seufzen der Erlösung oder Enttäuschung. — Lächerlich wirkt also, wir sehen's hier im Keime: das scheinbar Bedeutsame, das sich plötzlich in Nichtigkeit verflüchtigt. Und da ständen wir ja gleich bei der bewährtesten Definition der Ästhetik.

2.

Denn die Urerlebnisse verfeinern sich. Die Kultur lehrt alle Bewegungen zügeln; sie schrumpfen zu bloßen Ansätzen zusammen; schließlich zu Reizungen innerhalb der motorischen Hirnbezirke, die sich nach außen kaum mehr kundgeben; aber die so gedämpften motorischen Prozesse werden immer noch von denselben seelischen Regungen begleitet, die den ursprünglichen, wirkungskräftigeren Innervationen entsprachen; nur daß die minder intensiv geworden, daß sie gleichsam abgemüdet sind. Verbunden mit schwächeren Organempfindungen oder mit bloßen Erinnerungen an solche ergeben diese verblichenen Willenselemente noch die gleichen Stimmungen und Affekte

wie ehedem — nur feiner, zarter, abgeschatteter. So wird aus dem Lustgelächter ein stilles »Strahlen« und aus der Ausgelassenheit sonnige Heiterkeit; aus der Lachsalve bei jäher Erlösung oder Enttäuschung ein vergnügtes oder wehmütiges Lächeln und aus dem Erlebnis des Lächerlichen — das komische Erlebnis.

Die drei grundverschiedenen Arten aber des Lachvergnügens sind durch zahllose Übergänge stetig miteinander verbunden. Es ließe sich — ähnlich wie man einen Tetraëder der Geschmäcke und eine Farbenkugel konstruiert hat — ein dreikantiges Prisma der mit Lachen und Lächeln verbundenen Affekte und Stimmungen ersinnen; die drei Ecken der Basis würden da durch die drei Urerlebnisse bezeichnet, und zwei Längskanten führten vom lautesten Lachen bis zur leisesten Regung der Fröhlichkeit und zum stummsten Genusse des Komischen hinab; die dritte Kante, die alle Grade des krampfigen Lachens enthalten müßte, würde kurz ausfallen, da hier ein Aufstieg ins Geistige undenkbar scheint; das Prisma geriete also schief.

Fassen wir die wichtigeren Übergangsformen ins Auge. Die ausgelassene Lustigkeit geht schrittweise durch jenen Zustand, den besonders Kinder als »Dalbrigkeit« kennen, in den Lachkrampf über. Anderseits verdünnt sie sich zur übermütigen Freude an eigener Leichtigkeit und Gewandtheit, die nicht mehr geradehinaus lacht, aber den Mund noch zu einem breiten Lächeln verzieht. Die vergeistigt sich weiter durch Einfühlung zum schmunzelnden Genusse fremder Geschicklichkeiten: Jongleurkünste erregen allemal neben der Bewunderung eine gewisse Neigung zu lachen. Die feinste Verfeinerung dieses Affektes ist endlich die Lust an den Jongleurkünsten des Esprits; wer je als Schaffender etwas davon geschmeckt hat, weiß, wie sehr das Erlebnis der Stimmung des kindlichen »Jachterns« ähnelt; und noch beim einfühlenden Nachgenießen tönt's in uns wie ein letzter Hauch jenes verlorenen Frühglückes. Ich will der Abart des Komischen, die uns da erfreut, Bezeichnungen geben, die an die Freude über leibliche Freiheit und Gelenkigkeit mahnen sollen: sie heiße uns hinfort etwa »tänzerische« Komik, Komik des geistigen Spieles, des Federballschlags oder ähnlich. — Aber auch jene in sinnloses Gelächter sich ausschüttende Albernheit, der die Kindheit so selige Stunden dankt, wird geistiger — wiewohl nicht immer gerade geistvoller: wenn nämlich der heranwachsende Mensch den »Ulk« in eigentlichem Wortsinne genießen lernt; »Unsinn machen« nennt eine frische Jugend solchen Zeitvertreib. Wir sprechen hier von »Albern« schlechthin; bis in künstlerische Sphären hebt sie sich selten, höchstens einmal durch die Schwungkraft aristophanischer Laune; von Komik mithin wäre hier kaum zu reden.

3.

Sehr viel reicher entfaltet die Wurzel des Lächerlichen der Überraschung ihr Gezweige. Vier Hauptäste sehe ich entspringen. Der stärkste vielleicht ist der des lustvollen Triumphes. »Haha, es war nichts!« — mit der Gefahr nämlich; nichts mit dem Überragenden, Imponierenden, Scheueinflößenden; nichts mit dem Ehrwürdigen, Heiliggesprochenen, Steifsichblähenden. Aus dem jauchzenden Lachen, in dem ängstliche Spannung wohlig sich entladet, sprießt der Spott, bis in seine feinsten Vergeistigungen empor; der wichtigste aber seiner Ausläufer ist der Witz im engsten Wortsinne. Sehr gut hat Sigmund Freud gezeigt, wie der eine Revolte bedeutet gegen die gefürchtetsten aller Schreckgespenster, die unsichtbaren Hüter der gesellschaftlichen, insbesondere auch der geschlechtlichen Ordnungen: das ungezogene Kind in uns, das den ganzen Alltag lang so treu gehorchen muß, befreit sich, indem es den Popanz der Autorität durch einen unerwarteten Geistesstreich an seiner verwundbaren Stelle trifft; nun liegt der, ist Pappe, Stroh, Luftgespinst!

Sodann der zweite Hauptfall: Erwartungen (nicht eben immer ängstliche) werden mit Fleiß in falsche Richtungen gelenkt, der Düpierte spinnt einen Gedankenfaden — der nun unverhofft und jäh abreißt. »Etsch! es war nichts!« Auch dieses Spiel, die Neckerei, läßt sich zur Komik und zum Witze — in etwas weiterem Wortsinne — sublimieren; daß es in Spott und eigentlichen Witz durch tausend Nuancen übergeht, ist klar. Auf der andern Seite gesellt es sich der schmerzlichen Enttäuschung des Geneckten: »Ah — es war nichts!« Der freilich entspricht dann statt des Lachens ein Seufzen; wer jedoch genug Talent zur Einfühlung hat, der erlebt, selber geneckt (und wär's von Schicksalsmächten) die Lust des Neckens noch mit und schwebt lächelnd über allem, was groß scheint und — im Grunde nichts ist, dahin: die Stimmung des Humors.

Viertens jedoch kann das Lachen als Maske dienen. Noch am Marterpfahle lacht der Indianer; und mancher Verbrecher kreischt auf dem Schafott seinen letzten Witz. Der Held mag kein Mitleid; möchte im Gegenteil zeigen, daß alles, was feindliche Gewalten ihm antun können, ihn nicht berührt. Zwar sieht's grauslich aus; allein — »pah, es war nichts!« Hier entspringt jenes Lachen der Verzweiflung, das sich zum grellen Witze der Selbstironie vergeistigen mag.

Unter den vier Formen des Lachens über Lächerliches ist die erste gelegentlich fähig sich länger fortzusetzen und damit in eine Art von krampfigem Lachen überzugehen; falls nämlich die bedrohliche Scheinmacht, statt auf einmal, in Absätzen sich verflüchtigt und dazwischen

immer wieder unheimlich sich erhebt. Aus dem Auflachen wird dann ein Gekicher, wie es wohl Kinder in lustvoll-ängstlicher Stimmung befällt; am Ende der Reihe, schon nahe dem eigentlichen Krampfe, steht jenes Lachen des Gekitzelten, das — trotz des leiblichen Anreizes — ein gewisses Gefühl des Angegriffenseins und zugleich die Beruhigung, daß es mit dem Angriffe nicht gar so ernsthaft ist, voraussetzt.

Zwischen dem höhnischen Auflachen und dem Gelächter der Ausgelassenheit dagegen liegen alle Schattierungen des übermütigen Lachens; denn die Wonne am freien Gliederspiel wird, sobald ich meine Gewandtheit und Kraft mit der Plumpheit und Schwäche des Mitmenschen vergleiche, zur Wonne an der eignen Überlegenheit; und dementsprechend entwickelt sich der Triumph des unerwartet leichten Sieges, indem das Moment des Unerwarteten sich verflüchtigt, zum Triumphe des leichten Sieges überhaupt. Hier entspringt unter anderm das Vergnügen an fremder und (mit einer dem Du nachfühlenden Wendung wider das eigene Ich) an eigener Ungeschicklichkeit — das in aller Situationskomik die Hauptrolle spielt.

4.

Mannigfache Anlässe zum Lachen! Sie alle können durch künstlerische Formung Komik erzeugen. Einer der beliebtesten Griffe nun zu diesem Zwecke war von je das Spiel mit dem Schall der Wörter. Warum aber wirkt eben das so witzig?

Ganz im Anfange zwar wirkte es wohl gar nicht witzig, sondern wie gefährlicher Ernst: man kennt ja den Wortaberglauben primitiver Völker! Der Name hängt da geheimnisvoll mit der Sache zusammen: so gibt's gefährliche, verbotene Wörter; und es mag ein gruselndes Gelüste sein, durch Anklänge sich an sie heranzuschleichen. Anderseits scheint es dann, als müßten Wortähnlichkeiten auf Verwandtschaften der Dinge hinweisen: und so wird das frühe Wortspiel zum Mittel grübelnden Tiefsinns — bei Semiten und Griechen. Man freut sich an kindlichem Etymologisieren, als löste man damit Probleme; und sobald man das Treiben nicht mehr ernst nimmt, freut man sich auch der bloßen Gewandtheit beim Aufgabeln unerwarteter und bedeutsamer Doppelklänge. Damit aber gerät das Wortspiel in den Bereich des echten Witzes; das früheste Beispiel der europäischen Literatur ist jene Rede der Penelope von den beiden Pforten des Traumreiches (Od. τ, 562 ff.): die eine, die Wahrträume aussendet, besteht aus Horn (dem Sinnbild alles Festen und Starren); die andere, aus Elfenbein (ἐλέφας) gemacht, öffnet sich den täuschenden Träumen (ἐλεφαίρεσθαι heißt »täuschen«).

5.

Die gemeinsame Grundsubstanz aller Wortspiele bleibt die tänzerische Komik; man tanzt hier auf den Saiten der Sprache; und diese Geschicklichkeit erweckt bald wieherndes Pöbelgelächter, bald das feinere Lächeln des Kenners. Der verlangt zur Freude am sprachlichen Kunststück noch besondere Würzen. Der Zusatz braucht nicht etwa selber spaßhaft zu sein; ein ernster, ja tiefer Gedanke mag sich mit dem Wortscherze verbinden; durch das Bündnis gewinnt der Spruch dann Prägung und Einprägsamkeit. Die so angeregte Stimmung ist hell und heiter; man fühlt sich durch den Inhalt des Satzes bereichert und gehoben, indem man zugleich über die Gewandtheit der Fügung befriedigt schmunzeln darf. Dergleichen geistreiche Wendungen will ich gnomische Wortspiele heißen. — Wirklich witzig jedoch wird das Wortspiel nur da, wo die Freude am Ballwurf mit Klängen sich einer höher gearteten Komik unterordnet, wo mithin die der Silbenstecherei geweihte Lanze zum Werkzeuge des Triumphgelächters, der Neckerei, des Spottes, der Überrumplung, des banglustigen Gekitzels wird. In all diesen Fällen haben wir den feineren, den eigentlichen Wortwitz — im Gegensatz zum ungesalzenen Wortspaße. Und hiernach würden alle Wortspiele in drei (oder etwa sieben) Klassen zerfallen, die natürlich durch alle erdenklichen Abschattungen ineinander überfließen.

Anderseits nun kann man nach den verschiedenen Handhaben einteilen, die das Wort dem Scherze bietet. Deren finde ich ungefähr fünf. Erstens nämlich lassen sich mehrdeutige Wörter zu allerlei Überraschungen brauchen: wir sprechen dann von homonymischen Wortspielen. Zweitens kann man Wörter zerlegen, alte verdrehen, neue komponieren: das sind die onomatoplastischen Witze. Drittens werden Klänge, Silben, Wörter, Wortfolgen wiederholt oder auch ähnliche Wörter spaßeshalber nebeneinandergestellt: witzige Assonanzen. Es kann aber die Lust viertens auch darin bestehen, daß möglichst viele verschiedene Wörter für dieselbe Sache gehäuft werden: dieses Gegenstück des homonymischen heiße uns der synonymische Scherz. Fünftens endlich wirken bisweilen grelle Wortgegensätze an sich schon witzig; diese Witze durch Kontrast stehen freilich schon an der Grenze des eigentlichen Wortspiels und mögen eher eine Art von Anhang zu unserer Klassifikation bilden.

6.

Dem ganz primitiven Wortspiel ohne Gnomik oder Witz huldigen dalbernde Kinder, wenn sie, vor Lachen sich schüttelnd, sinnlose Asso-

nanzen häufen oder unschuldige Ausdrücke, die ihnen in die Hände fallen, verrenken; der fessellose Lauf der Assoziation ergötzt nicht viel anders als das fessellose Spiel der Glieder bei jeder Art des »Jachterns«. In grausiger Karikatur beobachtet man denselben Vorgang bei Geisteskranken, die unermüdlich leere Reimereien hinfaseln und sich dabei spaßig vorzukommen scheinen. Ein bißchen Methode dagegen und Zierlichkeit in solchen Unfug gebracht: so wird ein harmloser Mißbrauch von Homonymik und Assonanz zum wetteifernden Gesellschaftsspiel, an dem auch gescheitere Erwachsende sich mitunter gerne vergnügen. Das beliebteste solcher Spiele ist das Aufgeben jener Scherzrätsel, die den Errater durch trügerischen Wortklang auf falsche Fährte locken, um ihn dann mit einer ganz unerwarteten Lösung zu necken. »Ach, so?!« Die naiveren und dem Kindergeschmack zusagenderen Rätselspäße dieser Art beruhen auf Assonanzen. »Welche Peter machen den meisten Lärm? — Die Trompeter.« Plump, weil die einfältige Frage auf eine scherzhafte Antwort gleich vorbereitet. Viel feiner dagegen und fast schon witzig wirkt es, wenn eine klug ausgenützte Homonymik den Erratenden wirklich in falsche Spannung verlockt und dann die ungeahnte Lösung ihm jäh auf den Nacken springt. So geht es mit dem bekannten Siebhändler, der mit »Sieben« fährt, während sogar der Fürst sich mit »sechsen« begnügt. Und schon das älteste der uns bekannten Wortspielrätsel ist nach diesem Rezept gemacht: Heraklit hat's uns aufbewahrt (Diels, 2. A., S. 70). »Was ist das? haben wir's, so haben wir's nicht mehr; und haben wir's nicht, so haben wir's noch immer.« Gemeint sind Läuse; denn: »ich hab sie« ist doppelsinnig. (Ὅσα ἐλαβομεν, ταυτα ἀπολειπομεν; ὅσα δε . . οὐκ ἐλαβομεν, ταυτα φερομεν.) — So neckt der Frager den Antwortenden; viel geistreicher noch kann der Witz geraten, wenn umgekehrt den einfältigen Frager eine doppelsinnige Antwort überrumpelt; und zwar weil der Frager auf seine Frage sich vorbereiten kann, der Gefragte dagegen mit schneller Geistesgegenwart seine Zweideutigkeit zücken muß; so genießen wir denn auch seinen Sieg doppelt herzlich mit. Ein gutes Beispiel finde ich bei W. James (The will to believe [Ed. 1912], S. 32). »Is life worth living? — It depends on the liver.«

7.

So bieten uns Homonymie und Klangwiederholung tausendfach Gelegenheit, mit dem Sprachjongleur und lustigen Neckbolde mitzulachen; sie geben uns aber ebenso oft Anlaß, über Tölpel zu lachen, die in solche Wortschlingen tapsen; das ist dann dasselbe Gelächter der Überlegenheit, das uns schüttelt, wo wir jemand auffallend ungeschickt sich bewegen sehen; nur vergeistigt und verfeinert. An die Stelle des

Plumpsacks schiebt sich da der Mißverstehende. Und genau wie der »dumme August« im Zirkus mit Fleiß sich taperig stellt, um ein anspruchsloses Publikum lachen zu machen, lassen die komischen Dichter gerne einen Schlaukopf ernstgemeinte Worte absichtlich mißverstehen und so ins Törichte verdrehen; die Torheit möchte dann zunächst ein Lachen der Überlegenheit hervorkitzeln; aber zugleich bemerkt der Leser oder Hörer, daß der scheinbar Mißverstehende den Andern ja nur foppt; und das Lachen über den freiwilligen Narren verwandelt sich blitzschnell in ein beifälliges Lachen mit ihm über den Ernsthaften, unfreiwillig Genärrten. So unterscheide ich das »einfältige« vom »clownischen« Mißverständnis; Beispiele für beide Arten finden sich in der Komödie von Anbeginn her; die erste war bei den Alten beliebt; die zweite florierte besonders zu Shakespeares Zeit: neckische Scheinmißverständnisse müssen in der Elisabethanischen Gesellschaft eine Hauptbelustigung gebildet haben; da wird ein Kompliment oder eine Werbung dem Ritter vom Munde weggeschlagen, mit Grazie, wie ein vollendeter Fechter einen Rapierhieb pariert; und in der leichten Geistesgegenwart genießt sich die lachende Gewandtheit, in der Parade das triumphierende Bewußtsein der Überlegenheit, in der Neckerei die Freude am Foppen (Loves lab. l., V 2; Much ado ab. n., I. 1; II 1). — Wenn ein absichtliches Mißverständnis in eine ungereimte Handlung umgesetzt wird — die dann, weil drastischer als das bloße Wort, vom naiven Publikum noch lauter belacht wird, so verwandelt sich der Clownspaß in die Eulenspiegelei. Denn darauf laufen ja die Streiche Eulenspiegels gewöhnlich hinaus, daß bildliche Redensarten einer Vorschrift wörtlich genommen und der Vorschrift in wörtlichem Sinn, also sinnlos, gehorcht wird. Man möchte zunächst über den Tölpel lachen — und besinnt sich plötzlich darauf, daß er ja seinen Brotgeber — und zugleich den Lacher selber übertölpelt hat; nun gerät man mit in das Lachen des Neckenden — und doch auch wieder des Geneckten.

Das Gegenstück zum lächerlichen Mißverstehen ist das lächerliche Sichversprechen, das besonders dann amüsiert, wenn es eine belachenswerte Schwäche des Stolpernden unerwartet verrät. Hierher gehört auch der »Druckfehlerteufel«, der ja bisweilen zufällig einen höhnischen Witz zustande gebracht haben soll, öfter aber in komischer Absicht fingiert wird.

8.

Gehen wir auf die einzelnen Klassen der Wortwitze noch etwas näher ein, und beginnen wir mit den homonymischen.

Sie sind offen oder geschlossen. Bei den offenen lenkt die naheliegende Bedeutung des doppeldeutigen Wortes die Erwartung

des Hörers in ein bestimmtes Geleise; plötzlich macht der andere Wortsinn den Gedankenschlitten umkippen; und der überraschte Passagier muß lachend in ein neues Gefährte steigen. Bei Aristophanes (Plut. 253) redet der Ackerbauer Karion den bäuerlichen Chor an: »sie haben immer den gleichen Kohl wie sein biederer Herr« — »gegessen«, so denkt jeder; aber nein: »geschwätzt«, sagt er; doch halt! im griechischen lautet's gerade umgekehrt:] ταὐτον θυμον — φαγοντες; wo der Hörer gewiß ἐχοντες erwartete (obwohl freilich der Schauspieler das nicht völlig homonyme θύμον statt θυμόν hatte betonen müssen). — »Geschlossen« nenne ich dagegen Wortspiele, wenn nicht einzelne Wörter, sondern ganze Sätze zweisinnig lauten; es werden also hier dem Hörer nicht schon im Laufe des Satzformens Erwartungen enttäuscht; sondern erst nach dem Abschlusse des witzigen Diktums bemerkt er, daß dessen Bedeutung eigentlich eine andere war, als die er zunächst angenommen hatte; und nun fühlt er sich nicht mehr bloß genasführt und geneckt, sondern genießt obendrein selbstgefällig die Genugtuung, ein Geheimnis erraten zu haben. Besonders elegant fällt solch ein geschlossener Wortwitz oft aus, wenn sich zwei Homonyme zu den zwei möglichen Verständnissen des Satzes kombinieren. Diese Finesse kennt schon Aristophanes. Der beseligte Demos von Athen thront (Hipp. 1332) οὐ χοιρινων ὀζων ἀλλα σπονδων, d. h. »nicht nach Pökelfleisch, sondern nach Wein riechend«; aber zugleich bedeutet's: »nicht nach den Muscheln«, auf welche die Geschworenen ihr Verdikt schrieben, also nicht nach der dem Dichter verhaßten Prozeßtreiberei, sondern »nach Frieden«. Noch hübscher macht so etwas Shakespeare; einmal verbindet er sein geschlossenes Wortspiel mit einem offenen. Hotspur ruft (Henry IV, I, II 3): »*We must have cracked crowns*«, was im Zusammenhange heißen müßte: »zerschlagene Köpfe«; und nur wer die geheimen Pläne des Hochstrebenden weiß, hört daneben: »zerschlagene Kronen« heraus; soweit nun wäre die Fügung geschlossen; aber von beiden Bedeutungen lenkt der übersprudelnde Lacher dann jäh ab, mit der Wendung: *and pass them current too*«; da werden mit einem Male die zerschlagenen Köpfe oder Kronen zu gekippten Münzen, die als vollwertig gelten sollen: nichtanerkannter Wert kommt aufs neue in Kurs! Und diese Seite des Doppelwitzes bezeichnet ihn als »offen«.

Geschlossene Wortspiele wirken besonders geistreich, wenn sie keiner erklärenden Ergänzung weiter bedürfen. Mitunter jedoch ist eine solche nötig, weil ohne sie dem Hörer der zweite Sinn der Fügung unverständlich bliebe. Dann scheint der erste Satz zunächst eindeutig; und erst der folgende, der den homonymen Ausdruck in seiner unerwarteten Bedeutung enthüllt, beleuchtet hinterher die Doppel-

bedeutung des ersten. Am glücklichsten, wenn nicht der erste Sprecher sich selber derart expliziert, sondern vielmehr sein Partner ihn unvermutet mit dem Nebensinn seiner eigenen Rede überfällt und neckt. Dieses »Silbenstechen« galt offenbar in der englischen Renaissancegesellschaft als die erlesenste der Fröhlichkeiten; und so ist hier Shakespeare Meister über alle Spieler mit dem Worte.

Eine etwas primitive Abart des offenen Wortspiels ist die »hinkende Fügung«. Ein und dasselbe Wort fordert in verschiedenem Sinne verschiedenerlei Ergänzungen, z. B. ein bildlich und ein eigentlich gedachtes Substantiv! Nun findet die eine der möglichen Bindungen statt; das schillernde Wort ist mithin an eine seiner Bedeutungen weggegeben, und niemand hält die andere mehr für zuläßlich; aber siehe da: plötzlich und unerwartet drängt sie sich dennoch wieder ein und bindet sich auch in der schon unmöglich gewordenen Weise, also zwei völlig unverträgliche Wörter aneinanderkoppelnd. Der Eindruck ist der einer Sprachverrenkung, über die der Hörer zunächst überlegen lacht; aber alsbald bemerkt er: die Albernheit ist ja absichtlich begangen, ist das Getändel eines Clowns. Man sieht: eine salzlose Art zu spaßen und auf einfältige Hörer berechnet. Solche mochte Plautus vor Augen haben, wenn er fügte (Aulularia 487): »*neque lex neque sutor capere est qui possit modum*« — für die Habsucht der Reichen nämlich. Zu deutsch etwa: »die leben drauf los! Denen kann kein Gesetz ein Maß geben und kein Schuhmacher eins nehmen!« Oder: »die leben ja auf einem Fuß, über den kein Schuh geht!« Heute ist die hinkende Fügung allenfalls literarisch noch möglich, wo sie dient, um Liederlichkeiten des journalistischen Stils zu parodieren: das ist dann die Schreibart des berühmten Kriegsberichterstatters Wippchen aus Bernau.

9.

Jetzt wollen wir die verschiedenen Würzen des homonymischen Wortspiels auf ihre Schmackhaftigkeit durchproben. Die wohlfeilste ist diese: ein Wort tritt in übertragener Bedeutung auf — und plötzlich zeigt sich hinter dieser zierlicheren die handfeste, die derbkonkrete Gestalt. Da triumphiert dann die platte Gesinnung des Pöbels über feineres Empfinden. Und darob lacht der Pöbel wiehernd. »Ich bin gerührt — wie Apfelmus« — schnoddert der Berliner; aber auch der römische Mob liebte dergleichen wohl; wir merken's, wenn Plautus (Poenulus 579) kalauert: »Calleo« (d. h. »ich bin gewitzt«; es könnte aber auch heißen: »ich bin schwielig«) mehr als ein »*Callum asprugnum*« (»eine Schweineschwarte«).

Ein kultivierter Geschmack dagegen verlangt vom homonymischen Wortspiel, daß es nach einer von zwei Richtungen sich verfeinere.

Entweder soll es in der Form sich so zuspitzen, daß es als Jongleurstück belacht werden kann; oder es muß als Werkzeug des Hohnes scharf zugeschliffen sein. Um nun die Form des homonymischen Scherzes zu steigern, taugen besonders drei Mittel: die witzige Vergleichung, die witzige Antithetik und der schiefe Schluß. — Die witzige Vergleichung, die oft als Scherzrätsel sich verkleidet (»welches ist die Ähnlichkeit zwischen —?«) eint unerwartet zwei völlig verschiedene Gegenstände mittels einer gemeinsamen Vokabel; der unerhörte Einfall, das Höchste mit dem Niedrigsten zusammenzuschirren, spannt die Erwartungen; und die plötzliche Lösung mittels des schalen Klanges, die das Problem ins Nichts verflüchtigt, wirkt witzig. Ein Beispiel aus der großen Literatur und eines aus einem Witzblatt. »Wie mancher Schuljunge scheiterte Napoleon an — den Elementen« (Byron, Beppo 61). »Wäre mir nur alles im Leben so gut ausgegangen wie — meine Haare!« Oder, mit Verschiebung des Akzentes: »Dieser Beamte gleicht dem Monde: er nimmt ab und zu.« (Max Epstein in der »Berl. Zt. am Mittag«, 8. April 1924.)

Mit dem antithetischen Wortspiel, das zwei Gegensätze durch ein gemeinsames Wort vereinigt, weiß schon Aristophanes Bescheid; er handhabt es aber noch mit etwas kindlicher Technik. »Während man kaut, kann man doch nicht reden!« »Im Gegenteil, am allerbesten redet sich's, indem man — wiederkaut!« (μασωμενος ἀναμασωμενος: Sphekes 780 ff.). In entwickelter Gestalt erscheint dieser Scherz bei Shakespeare: unter seinen Personen glänzt hier Falstaff. Auf des Lordrichters Vorwurf, daß seine Mittel gering und sein Aufwand *(waste)* groß sei, erwidert er: »*I would my means were greater and my waist slenderer*« (King Henry IV, II, II 1). Seine Wendung (ib. I 2): »*Not in ashes and sack cloth, but in new silk and old sack*« — grenzt dann schon an die modernste Art der witzigen Antithetik, die durch grellen Selbstwiderspruch verblüfft und so die Freude an der Freiheit des spielenden Tausendkünstlers auf ihren Gipfel treibt. Ein Beispiel dafür nach dem »Kladderadatsch«: »obwohl die Deutschen bisher (Mitte August 1924) auf die Londoner Konferenz nicht geladen sind, sind sie doch auf diese Konferenz ‚geladen'«. — Solche Widerlogik treibt das Wortspiel; doch kann es auch Scheinlogik treiben; und dann entsteht der »schiefe Schluß«. Wird er aus Versehen geschürzt, von einem, der die Doppelbedeutung des entscheidenden Begriffswortes nicht bemerkt, so nennt man den Fehler einen »*Quaternio terminorum*«. Aber eben dieser Fehler läßt sich auch absichtlich begehen — und aus dem ungeschickten Logiker wird alsbald ein Clown, über dessen Gepurzel wir lachen; und zwar besonders gerne, wenn wir im ersten Momente nicht recht merken, worin die Falschheit des Schließens denn eigent-

lich besteht; dann fühlen wir uns selbst von dem Narren geneckt, den zu verspotten wir doch geneigt wären: eine seltsam kitzelnde Situation! Ein solcher Eulenspiegel der Logik war jener türkische Narr Nasr-Eddin, der etwa von der Kanzel herab die Gläubigen fragte: »Kennt ihr den Text schon? — Nein? Dann kann ich ihn euch ja nicht auslegen.« Und ein andermal: »Ja? Dann brauche ich ihn nicht auszulegen.« (Siehe Alb. Verwey, Europäische Aufsätze [1919], S. 148.)

10.

Und damit verlassen wir die harmloseren Formen des homonymischen Wortspiels; seine »Pointe« werde jetzt zur Spitze eines vergifteten Pfeiles. Man sagt, was unverfänglich scheint, mit treuherziger Miene; der tückische Doppelsinn aber verwundet den Feind — und umso gefährlicher, wenn in dem harmlos gedeuteten Ausspruch gar noch ein Kompliment läge. Die Prachtexemplare dieser Varietät des Witzes muß man in der zornigen Rhetorik suchen: ein Meister ist hier Cicero. Clodius wirft ihm beispielsweise höhnisch vor, die Mehrheit der Richter habe ihm auf seinen Eid hin nicht geglaubt *(»non crediderunt«)*; »im Gegenteil«, so erwidert er, »dir haben sie nichts — kreditiert« *(nihil crediderunt)*: »denn du hast sie im voraus bar bezahlen müssen« (Ad Attic. I 16). Aber die rednerischen Franzosen stehen hier hinter ihren antiken Vorbildern nicht zurück. Als Napoleon III. nach seinem Staatsstreiche die Güter der Orléans einzog, meinte ein Anhänger der gestürzten Dynastie: *»C'est le premier vol de l'aigle«*; wie einzigartig versteckt sich da der Spott hinter der Schafsmaske trivialer Hymnik! — Auch naive Verwunderung kann das vorgebundene Gesicht vortäuschen. So in jener Kritik über Gutzkows »Uriel Acosta«: »Sonderbares Stück! lauter Juden und keine Handlung!«

Weitaus am beliebtesten indessen unter den spielenden Zweideutigkeiten waren zu allen Zeiten und sind in allen Völkern und Gesellschaftsschichten die doppelsinnigen Zoten. Die unendliche Auszweigung der geschlechtlichen Symbolik, die jeder dritten Vokabel jeder Sprache eine prickelnde Nebenbedeutung schenkt, erleichtert den Mißbrauch scheinbar biedermännischer Redensarten zu lüsternem Scherze so sehr, daß die meisten Späße dieser ungezogenen Art wohlfeil sind. Und nun locken zu so naheliegendem Geistesspiele zwei starke Antriebe gemeinsam. Einerseits der immer wache Drang; indem er aus bescheidener Hülle üppige Bilder hervorlugen läßt, geht das Lachen unmerklich in gekitzeltes Kichern über, und der Witz wird zur Unfläterei. Anderseits aber — und dann kann auch die Zote künstlerisch wirken — rächt sich durch sie die ewig niedergehaltene und von der Sitte der guten Gesellschaft zum Schweigen verdammte Natur an

der allzu herrscherlich sich gebärdenden Konvention; das im Tagesleben der Kulturen »Verdrängte« schafft sich Luft und feiert auf Kosten seiner Kerkermeisterin Tugend ein kurzes, folgenloses, aber vergnügtes Fest. Offen bekämpfen darf niemand die respektheischende Macht, aber vermummt mag man ihr einen Streich versetzen; so ist sie im Grunde doch auch nur eine Vogelscheuche, Spatzen zu schrecken — und ihre feierliche Würde verflüchtigt sich plötzlich: »ha! es war nichts damit!« Das Triumphgelächter rebellischer Frechheit! Schon Melanesier und Hottentotten wagen es, Dinge, die sie nicht berühren und nicht einmal nennen dürfen, mittels eines Wortanklangs schleichweise zu betasten — und genießen solche Lust, in deren Feuern für kurze Augenblicke die Ehrfurcht vor dem »Tabu« verdampft (F. Krüger, Über Entwicklungspsychologie [1915], S. 186 ff.): nun wohl, das letzte wirksame Tabu, das der Menschheit geblieben, ist die geschlechtliche Scham; und die verspottet jede siegreiche Zote.

11.

Eine überpersönliche Macht höhnen allemal die onomatoplastischen Wortscherze; und zwar ist's die Heiligkeit des Sprachgebrauches, an der sie sich vergreifen. Vom Gebildeten verlangt man, daß er Grammatik und Orthographie als Gouvernantinnen respektiere; rohere Naturen hingegen freut es, denen Gesichter zu schneiden. Nun kann der Verstoß gegen den Sprachgebrauch ungewollt sein; Einer »verspricht sich« oder verwendet etwa ein Fremdwort aus Unwissenheit falsch; da lacht unsere Überlegenheit den Ungeschickten aus. Und diese Neigung macht sich dann wieder der Clown zunutze, um unser Zwerchfell auf seine eigenen Kosten, für die er sich durch unseren nachträglichen Beifall schadlos hält, zu kitzeln. Den Clown kann auch ein komischer Poet vertreten.

Dergleichen ungewürzte Späße liebt der kleine Spießbürger; und dessen derber Alltagslust steht es sehr nahe, wenn Dichter wie Aristophanes und Shakespeare dadurch Heiterkeitserfolge suchen, daß sie einzelne Figuren landschaftliche Mundarten stammeln lassen oder Mängel der Aussprache zu Späßen mißbrauchen — etwas für die »Groundlings«, die Hamlet verachtet. Ein wenig witziger wird's höchstens, wo aus dem Zusammenstoße der Dialekte Mißverständnisse entspringen; denn das Mißverständnis lernten wir bereits als Anlaß zum Gelächter schätzen; oder wo anspruchsvolle Dummheit, die sich als besonders feine Bildung aufputzen möchte, durch falsch verwendete Fremdwörter sich unfreiwillig selber verhöhnt.

Die onomatoplastischen Witze im engeren Sinne lassen sich in drei Klassen gliedern, die durch mancherlei Übergänge verbunden sind.

Entweder nämlich werden Wörter willkürlich verdreht oder mit Fleiß verkehrt abgeleitet oder endlich neu gebildet.

Wörter zu verdrehen bleibt ein witzlos gassenbubiges Spiel, solange nicht eine lustige Antithese hervorkichert oder ein höhnisches Jauchzen hervorbricht — oder doch zum mindesten eine Unfläterei sich Bahn schafft. Solche grobschlächtige Art mag man bei den derben Poeten des 16. Jahrhunderts, etwa bei Fischart, studieren; für die feinere ein modernes Beispiel: ein lebender witziger Gelehrter schlägt vor, unter den Glockenzug zum Universitäts-Sprechsaal zu schreiben: »Hier wird — geklüngelt.« Besonders beliebte Opfer der Verrenkung sind natürlich Eigennamen; eben weil ihr Mißbrauch zu höhnischen Zwecken so gar nahe liegt, gilt diese Art des Spottes heute für unfein. Immerhin lachen auch wir noch herzlich, wenn der »Kladderadatsch« einem ehemaligen Gewaltigen unserer Republik zuruft:

»Seht, er sitzt auf der Barmatte,
Aufrecht sitzt er da,
Mit dem Anstand, den er hatte,
Als er's Licht noch sah.«

Eigennamen liefern nun auch reichlich Gelegenheiten, etymologischen Scharfsinn — und Spielsinn — zu üben, der dann, wo Spott vorblinkt, witzig wirken kann. Das versteht schon Aristophanes meisterhaft; besonders auch Völkernamen dienen ihm zu schnurrigen Ableitungen. Weil beispielsweise Kleons Reden so stürmisch brausen und sieden (παφλαζειν) muß der als »Paphlagonier« auf die Bühne. Und so anderes mehr. Bei neueren Dichtern wirkt dergleichen meistens ordinär und salzlos. Dafür hat unsere Kultur die schiefe Etymologie als Instrument des Paradoxen ausgebildet; und damit gerät diese aus dem Gebiete des Lachens in das des geistreichen Ernstes; ja, sie kann dann geradezu pathetisch werden. Immer jedoch wandelt uns, indem wir die Ausdruckskraft des Gestalters ernsthaft bewundern, zugleich ein Lächeln über seine tänzerische Gewandtheit leise an; und gerade diese Verbindung entgegengesetzter Stimmungen schafft solchem Bonmot seinen eigentümlichen Zauber. Derlei Spiel gefällt einem sinnigen Poeten wie Friedrich Rückert, wenn er etwa »Schönheit« von »Schonen« ableitet (Weish. d. Brahm. V 10); oder einem sprachgewandten Philosophen, wenn er einen Satz wie diesen prägt: »Alle Intellektualisierung seelischer Energie ist Notwendigkeit, d. h. bestimmt, eine Not zu wenden.« (Th. Lessing, Der fröhliche Eselsquell [1912], S. 259.)

Endlich die witzigen Wortbildungen! Die wirken allemal wie belustigende Taschenspielereien und zaubern also jenes Lächeln heiterer Losgebundenheit der Kräfte auf unsere Lippen; lugt dann noch oben-

drein ein saftiger Hohn aus dem Neuwort hervor, umso viel besser! Ihrer Struktur nach teile ich diese Spielgestalten in drei Klassen. Als nächstliegende und darum kraftloseste Scherze der Art erscheinen uns jene ungeheuerlichen Synthesen, wie sie die attische Komödie liebte; uns scheint das so; aber nur, wenn wir vergessen, daß da der feierliche Wortpomp der pindarischen und äschyleischen Strophen ironisiert — und wieder einmal gezeigt wird, wie kurz der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen ist. — Hübscher aber geraten oft die komischen Analogiebildungen. Da werden etwa Verba scheinbar ganz harmlos von andern Wörtern, vielleicht gar von Eigennamen, in einer sonst geläufigen Art, aber nun eben doch überraschend und höhnisch, abgeleitet. Μαθητεω (Arist., Neph. 183): »es schülert mich« — ist nach ähnlichen Desiderativen sehr niedlich geformt; viel witziger noch die ciceronischen Prädikate für den blutdürstig werdenden Pompejus: »*proscripturit*« und: »*sullaturit*« (Ad Att. IX 6). Aristophanischen Zeitwörtern wie: ἐσωκρατουν (Orn. 1282) und ähnlichen bildet unser Heine sein »missionärisiert« nach (»Pomare«). — Oder ein Substantiv wird nach Analogie eines Adjektivs oder Verbs gesteigert oder gar konjugiert. Diesen Kunstgriff benutzte einst der »Kladderadatsch« boshaft zur Verspottung des ungeschickten Kanzlers Caprivi di Caprero: »Caper: der Bock; caprivi: ich habe einen Bock geschossen; caprero: ich werde einen Bock schießen.«

Die weitaus kunstvollste Art endlich der komischen Wortbildung geschieht durch Verdichtung. Zwei Begriffe, die logisch nichts miteinander zu schaffen haben, die aber eine spöttliche Assoziation zusammennietet, verschmelzen in einem einzigen Worte — und zwar ohne daß innerhalb desselben eine Naht liefe (denn sonst wär's ja »Synthese«). In dieser Art des Scherzes (die im allgemeinen modern scheint, obschon sich bei Aristophanes frühe Spuren finden) ist Heinrich Heine Meister. Sein Hyacinth Hirsch fabelt davon, wie »familiär« ihn der Millionär Rothschild empfangen habe: ganz »famillionär«, sagt er (Die Bäder von Lucca, Kap. 8). Der einst so radikale »Nachtwächter« ist Hofrat geworden; nun schreit alles über seine »Verhofräterei« (Zeitgedichte, 24). In dem (etwas stotternden) König Ludwig verehrt das »Volk der Bavaren« seinen »angestammelten« König.

12.

Homonymisches und onomatoplastisches Spiel sind aus dem Lachen geboren; von der Assonanz läßt sich das so allgemein kaum sagen. Nur dies steht fest: klangähnliche Wörter erinnern leicht aneinander; und wo demnach das Denken in zielloses Assoziieren sich verliert, da tauchen sofort Anklänge und Reime auf, mit oder ohne Sinnver-

wandtschaft der hintereinander herjagenden Wörter. Solchem Geklapper sich willenlos zu überlassen, lieben dalbrige Kinder; sie fühlen dabei fast etwas wie die Lust beim haltlosen Hinabrennen über eine schiefe Ebene oder beim Flug in Schaukel und Rodelschlitten, und krähen vor unsinnigem Gelächter. Das gleiche Spiel kehrt da wieder, wo der Denkwille des Erwachsenen ausgeschaltet wird, in Demenz, in Ermattung — und in ausgelassener Lustigkeit. — Anderseits aber taugen ähnliche Klänge, eben weil sie leicht und unwillkürlich aneinander erinnern, trefflich, um Fügungen zu mörteln und unvergeßliche Sentenzen zu prägen; so mag ein Geklimper, das einmal als bloße Albernheit wirkt, ein andermal wieder gerade exquisit geistvoll herauskommen und, wenn die Umstände danach sind, das Lächeln mitgenossener Tänzergewandtheit anregen.

Kindlichen Dalbereien und irrsinnigem »Wortsalate« stehen jene assonierenden Spielereien volkstümlicher Humoristen unserer literarischen Frühzeit noch ziemlich nahe; jene Flutstürze ähnlicher Wörter, die uns beispielsweise aus Fischarts Werken (»Geschichtsklitterung«, herausgeg. von Alsleben, 1886) entgegensprudeln; dessen französisches Original mäßigt sich noch einigermaßen; aber wie ein Schlammstrom läuft's beim Bearbeiter. Der macht aus: »un gros, gras, grand, gris ... livret« (Rabelais, Oeuvres [herausgeg. von Jannet, 1858], S. 11): ein lustiges, rostiges, ... schmutziges, rotziges Büchlein« (S. 41). Er schwelgt in blöden Reimfolgen wie: »mummen, stummen, prummen ... bagschieren mit der Trummen« (bei der Beschreibung der Fastnacht: S. 72). Wenn ihm der Ehstand ein »Bestand und Beistand« ist (S. 105) oder: »ihre Weisheit ist Schmeißheit, ihre Klugheit Lugheit« (S. 224) — wie breit ist da noch der Graben, der seine Kunst von der Unkunst der Katatoniker trennt?

Nein; Salz braucht das assonierende Wortspiel, um zu munden. Mindestens muß es etwa eine lustige Vergleichung wecken. Ein Beispiel aus dem »Euphues« Lylys (Werke, herausgeg. von Band [1902], I, S. 190), das Shakespeare wiederholt (*Taming of the shrew,* I 1): »*lets be no stoics nor no stocks*«; hier, wo der Gedanke auch ohne Wortspiel vielleicht ein mattes Lächeln erregen möchte (»wollen keine Stoiker und keine Klötze sein«), kann man vortrefflich abmessen, wie lebhaft die Lust des Sprachbewältigers am flinken Flug der Klangbälle den an sich faden Scherz auffärbt. — Noch weit beliebter ist die Verwertung des Gleichklangs in der Antithese; hier genießen wir die unerwartete Vereinigung unvereinbarer Gegensätze als überraschendes Kunststück, das uns auch noch da, wo es im Dienste des ernsthaftesten Pathos steht, wenn nicht ein Auflachen, dann doch wenigstens ein innerliches Schmunzeln ablistet: so glüht die Freude an der tänze-

rischen Gewandtheit des Autors empor, der in paradoxer Art Widersprechendes sprachlich zu vermählen weiß. Ein paar Beispiele mögen die mannigfachen Verwendungen solches Spiels illustrieren. Etwas albern noch, immerhin durch die Zusammenschirrung des grämlichen Totenschiffers mit der Freude lustig-grotesk wirkt der aristophanische Gruß: χαιρ̕, ὦ Χαρων (Batr. 185); denn weder Dichter noch Hörer ahnten ja die wirkliche Verwandtschaft der Wörter. Spöttisch amüsant klingt's bei Cicero: »*facie magis quam facetiis ridiculus*« (Ad Att., I 13). — Shakespeare verwertet die Figur gerne zum Ausdruck eines eigentümlich leidenschaftlichen Hohnes, der auch wohl in grimmigen Ernst umschlägt: »*England shall double gild his* (nämlich eines Falstaff-Genossen) *treble guilt!*« prophezeit Heinrich IV. düster (K. H. IV, II, IV 4). In diesem Tone aber sprachen schon zürnende Hebräer. Der Freundlichkeit des Herrn Th. Kappstein verdanke ich den Hinweis auf Jesaia 5, 7: »Er (nämlich Jahve) wartete auf Rechtsspruch; und siehe da: Rechtsbruch („mischpâth-mispâch")!; auf Gerechtigkeit; und siehe da: Niederträchtigkeit („zĕdākâh-zĕähkâh")!« Hier aber überflügelt ein modernster Prophet den alten bei weitem; keiner hat derlei Wortspiele schärfer geschliffen als Friedrich Nietzsche; zuweilen gibt er sie feierlicher von sich; zuweilen kichert der helle Witz: »also brüstet ihr euch — ach, auch noch ohne Brüste!« (Also spr. Zar., Vom Lande der Bildung). Eine Wendung, nebenbei, für die es auch ein shakespearisches Muster gibt: »*with no face outfacing me*« (*Com. of err.*, V 1). — Endlich ein Exemplar, wo behaglicher Humor und leise Ironie mit einer antithetischen Assonanz vergoldet wird. Friedrich Theodor Vischer zeigte seinen Studenten die über ihn verhängte Amtssperre und die gleichzeitige Geburt eines Söhnchens folgendermaßen an: »Meine Herren! ich habe heute einen großen Wischer und einen kleinen Vischer bekommen!« (Th. Kappstein in der Einleitung zu »Auch Einer« [Recl.], S. 6).

Von der Antithese und der Paradoxie ist nur ein Schritt zum Spotte. Spottgelächter aber, wenn es mit dem Gelächter der klangspielenden Alberei oder auch der losgebundenen Gewandtheit beim Kugelwerfen mit Wörtern zusammenschallt, klingt allemal wie lustiges Schellengeläute. Hier ist Aristophanes recht in seinem Elemente. Ein Weib — aber nein, der angebliche Kriegsheld Kleon ist ja eigentlich gemeint — würde, wo es etwa »schießen« sollte, vor Angst — (χεσαιτο, εἰ μαχεσαιτο: Hipp. 1057). Und ganz wie im alten Athen klingt's noch heute, wenn der »Simplicissimus« modernste Staatsmänner verlacht, die sich »statt mit Taten, mit Zitaten« zu helfen suchten.

An diesem Beispiele läßt sich noch Eines beobachten. Assonierende Wortspiele kommen besonders lustig heraus, wenn sie recht stamm-

fremde Wörter an einen Wagen schirren. Das Überraschende der Klangverwandtschaft des Nichtverwandten wirkt da als eigentümlicher Reiz. »Das kann doch nichts miteinander zu schaffen haben!« Nicht? doch, hör nur zu! — »Ach so — ooh!« Ist vollends eine freundliche Mockerie und Nasführung dabei, dann kann solch ein Scherz unwiderstehlich sein — wie etwa die altbekannte Antwort eines Gelehrten, den eine Dame um die Erklärung des Unterschiedes zwischen »konkav« und »konkret« bat: diese Begriffe verhielten sich ungefähr wie »Gustav« zu »Gasthof« oder wie »Dirschau« zu »Tierschau«.

Weit geistreicher noch steigert sich der Effekt der Assonanz, wenn Wörter in unerwartbarer Weise zerspalten werden und dann eine neue Kombination der so getrennten Elemente mit dem unzerlegten Worte in unerwartete Verbindung gebracht wird. Dazu gehört eine freie Meisterschaft über die Sprache, die der erstaunte Hörer mit beifälligem Lächeln anerkennen muß: mit einem Nachhall jenes Lächelns, das wir einem geschickten Ballspieler oder Seiltänzer zollen. Das bekannteste Muster hat Schleiermacher geformt: »Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft«.

13.

Nun hat aber die Klangwiederholung außer ihrer komischen auch noch eine ganz andere Seite; sie verstärkt, wenn die ähnlichen Wörter ähnliche Begriffe meinen, den Eindruck und hämmert uns den also überbetonten Begriff samt begleitenden Affekten viel energischer in die Seele, als ein klangisolierender Ausdruck vermöchte. In diesem Sinne verwenden (wenigstens unter uns Deutschen) volkstümliche Redner das Mittel gerne, um ihrer Rede stärkere Wucht zu geben.

Mit alledem sind nun, so denke ich, die psychischen Wurzeln des Reimes in der alten Literatur bloßgelegt. Späße wie ein: *σπαραττωνταραττων* des Aristophanes (Ach. 688) oder ein »*mel-fel*« des Plautus« (Poen. 394) sind seine Anfänge; sowie man aber seiner akzentverschärfenden Macht inne wird, braucht man ihn auch im Ernste. Was ursprünglich nur Mittel der Komik war, wird allmählich Schmuck der Rede; was zum Gelächter reizte, wird nun als geistreich empfunden und höchstens mit einem letzten, feinsten Lächeln begrüßt; und so entsteht die elegante Reimprosa der attischen Sophistenzeit und der späten Latinität. Der auf solche Weise handlich gewordene Reim springt dann in die Dichtung über und verliert hier jede Spur seiner spaßigen Antezedentien. Allein — in späten Zeiten kehrt das Lächeln oder Lachen wieder, wenn besonders gewagte Reime die seiltänzerische Gewandtheit des Poeten offenbaren. Ich finde drei Formen dieses Spieles beachtenswert.

Die erste und wichtigste ist der »englische« Scherzreim. Ein Wort wird so zerpflückt, daß seine Bestandteile unerwartet mit einzelnen ganzen Wörtern reimen oder übereinstimmen; ist das auf diese Weise geschlachtete Wort ein Eigenname oder ein silben- und klangreiches Fremdwort, das sich dann spöttisch mit einer hundsgemeinen Wörterfolge des Alltags paaren läßt: umso viel besser! Mit diesem Reimspaß verbindet sich ein nahe verwandter: seltene Wörter, zumal Fremdwörter und Eigennamen, auf die zunächst niemand einen Reim überhaupt für möglich halten würde, werden neckisch mit irgend einem trivialen Worte, das möglichst anders geschrieben wird, aber ähnlich klingt, zusammengeschirrt; der Hörer steht zunächst verdutzt und lacht dann über die plötzlich so einfach besiegte Schwierigkeit.

Das lustige Spiel ist, wie mir scheint, in England aufgekommen. Im ältesten mir bekannten Beispiel finde ich gleich beide Gestalten der Gattung verflochten: »*Almighty*« wird auf: »*fight, yea*« — und: »*Ilion*« auf »*pavilion*« innerhalb derselben Strophe gereimt (Shakespeare, Loves l. l. V 2). Massenhaft aber bringt solche Reime Samuel Butler in seinem »Hudibras«: *swear for — wherefore*« (I, I, 7 f.); »*difficile — whistle*« (eb. 53); »*justice — trustees*« (eb. 73); »*satis — hate us*« (eb. 750); »*as is — classis*« (eb. 840); »*true sons — resolutions*« (eb. 888); »*Apollo — follow*« (I, II, 185); »*relish it — vidélicet*« (eb. 630); »*juvare — miscarry*« (I, III, 395); »*coffee — philosophy*« (II, III, 808) — und Unzähliges derart.

Der rechte Vollender dieser Gattung ist dann Byron in seinem unsterblichen »Don Juan«. In die deutsche Literatur verpflanzte Heinrich Heine das Gewächs. »Romantik — Uhland, Tieck«; »daß man — Maßmann«; »Brutus — tut es«; »Konflikt um — pictum«; »preußisch — Beichais«; »Gehöfel — Rehfell«; das wären so ein paar Proben von den verschiedenen Figuren, deren diese Tanzweise fähig ist.

Unter ihnen finden sich einige, die auch in die zweite Klasse der Scherzreime eingereiht werden könnten. Hier wird der Eindruck von Witz schon dadurch hervorgebracht, daß statt einer klingenden oder einer klingenden und einer tonlosen zwei klingende Silben hintereinander ihre Reime suchen. »Schellfisch — wölfisch« (Heine, Deutschland, 12) gehört vielleicht eher noch zur englischen Varietät; entschiedener zur zweiten Gruppe bei Heine: »Maul hält — Maulheld« (An den Nachtwächter), wo freilich der volle Gleichklang der beiden Doppelsilben noch eine besondere Komik hineinbringt: der Reim wird zugleich homonymisches Wortspiel. Die bezeichnendsten »Zwiereime« aber (wie ich diese Form des spielenden Reimes nennen will), die mir einfallen, stammen von Ernst Eckstein und stehen in einem ironischen Epigramm:

»Dein Ruhm durchrauscht des Lorbeerhaines Laub laut,
Wir können nichts dazu und nichts davon tun;
Eins wissen wir: soweit des Himmels Blau blaut,
Wird kein Poet dirs gleich an Klang und Ton tun.«

Hier verbinden sich zwei Reize zum Gelächter — oder zum Lächeln. Einerseits das (bei jedem Scherzreim waltende) Bewußtsein müheloser Überwindung von Schwierigkeiten; anderseits aber wird die zweite klingende Silbe, indem sie schnöde wie eine klanglose behandelt wird, zur Unbedeutendheit herabgedrückt; man spottet da gleichsam des frechen Wortes, das einige Bedeutung beanspruchte und nun in die Rolle eines halben Nichts sich fügen muß. Auch ohne Reim gerät dergleichen ja komisch; das horazische: *»nascetur ridiculus mus«* läßt das kurze Schluß-Substantiv in maushafter Winzigkeit untertauchen.

An den witzigen Zwiereim schließt sich endlich der »Schüttelreim«, seit etwa 40 Jahren (wenn ich richtig beobachte) ein beliebtes Spielzeug mehr oder minder geistreicher Leute. Hier liegt im Namen bereits fast die Sache: das gewandte Durcheinanderschütteln glitzernder Silben erheitert durch tänzerische Komik; allerlei Spötteleien lassen sich als Salz über das Ragu streuen.

14.

Sprachgewandte Menschen beantworten stärkere Eindrücke, die sie in sprudliger Laune treffen, mit gehäuften Ausdrücken gleiches Sinnes. Überschüttet uns nun ein Autor mit Eimergüssen unerschöpflicher Synonymik, so steckt er uns zunächst mit seiner lustigen, ja dalbrigen Stimmung an; gelingt es ihm sodann, immer neue Wendungen in unerwartbarer Fülle hervorzuquirlen, so steigt unsere heitere Bewunderung vor seiner Wortjonglerie — und wir geraten auch dadurch ins Lachen. Feinere Wirkungen freilich erzielt das synonymische Wortspiel nicht leicht; und so lieben es die derben Zeiten und die handfesten Poeten. In der englischen Renaissancegesellschaft muß es in Gunst gestanden haben; aber Shakespeare verachtet es: er läßt Leute wie den halbverrückten Prahlhans Armado, den eitlen Schulfuchs Holofernes, den blöden Pfaffen Nathanael sich mit so kläglicher Kunst prostituieren (Loves l. l.). — Einem Grobian wie Rabelais dagegen paßt die Häufung von Synonymen so recht in seine Freude an Wein- und Bierströmen, an gigantischen Tischen, die unter Bratenlasten zerbrechen. Und vollends sein Vergröberer Fischart tobt förmlich im Schwall gleichbedeutender Ausdrücke. Diese Knotenweise alter Zeiten behagt nun ganz eigen einem schroffen modernsten Dichternaturell; Arno Holz biegt in seiner »Blechschmiede« (1921) gelegentlich in Fischarts Bahnen ein. »Während die Konturen ... sich seltsam nebulos

verziehen, verzerren, verzucken, verzacken und verändern« (S. 64) — »uns immer wieder ergreifende, uns immer wieder hinreißende, uns immer wieder bewegende, uns immer wieder rührende, uns immer wieder erschütternde, uns immer wieder enthusiasmierende, uns immer wieder faszinierende« — ach, es geht noch Zeilen und Zeilen so fort! (S. 285) ... Ja, das will spaßhaft sein. Wenn da nur der Spaß nicht schließlich, die Zunge weit aus dem Halse hängend, totgehetzt am Boden liegt!

15.

Sollen wir's noch ein eigentliches Wortspiel heißen, wenn sich Esprit in Kontrastierung von Wörtern oder Wortgefügen zeigt? Sicherlich da, wo ein Satz und seine Umdrehung zusammengeleimt werden: nirgends jauchzt die tänzerische Komik lustiger auf. »Mein Hund war für die Katze, und meine Katze war auf den Hund gekommen!« — »Wie hübsche Halbschuhe für Damen! — Eher Schuhe für Halbdamen!« (Aus Witzblättern.) Aber man denke nicht, daß diese Manier sehr modern wäre; niemand liebt sie mehr als Shakespeare; nur daß er die Kontraste kürzer zusammenzieht. »*They have pitched a toil; I am toiling in a pitch*« (Loves I. I. IV 3). — »*How much better is it to weep at joy then to joy at weeping!*« (Much ado, I 1). — »*Why, he has three thousand ducats a-year. — Ay, but he'll have but a year in all these ducats*« (*What you will,* I 3). — Das wären ein paar Beispiele dieser Art. — Der bloße Kontrast von verkoppelten Begriffen kann wohl geistreich wirken, lächerlich kaum; es müßte dann der Witz in einer ungereimten und daher unerwarteten Koordination liegen und also auf eine spaßige Enttäuschung hinauslaufen, wie etwa bei Heine (Deutschland, 1): »Sie sang mit wahrem Gefühle und falscher Stimme«.

16.

Versuchen wir zum Schlusse eine Typik der Erlebnisse beim Spielen mit Worten zu entwerfen. Ich finde da etwa sechs leidlich umgrenzbare Typen. Zunächst den infantilen. Der freut sich dalbernd am Geklingel der Gleichklänge und an der Verdrehung und Neubildung von Wörtern; das Getändel mit der Sprache bleibt ihm letzter Zweck, über den er keineswegs hinaus will. Deswegen freut er sich beispielsweise an dialektischem Gestotter als solchem, selbst wenn es gar nicht zu drolligen Mißverständnissen oder Irrungen führt. Darin, daß die Homonymik, Onomatoplastik und Assonanz Ziel des Spaßes bleibt, nicht zum Mittel hinabsinkt, gleichen diesem ersten zwei andere Typen. Der eine, den ich den »grobianischen« nennen möchte, schwelgt gerne in der Massenhaftigkeit der Gleichklänge und der hintereinander herrasselnden Synonyme; unter den Mißverständnissen

aber bevorzugt er die handfesten, die Eulenspiegeleien; dabei brüllt er vor lachender Lebenslust — während der infantile Typ kichernd sich schüttelt. Viel vornehmer ist der »künstlerische« Typ der Wortkomik; er genügt sich im Genusse seiner eigenen Gewandtheit; indem er kühne Wortbildungen unternimmt, Wörter graziös spaltet und so ihre Doppelsinnigkeit enthüllt, witzige Reime schmiedet. Bei seinen Produkten staunt oder lächelt man, man lacht nicht laut. — Neckisches Mißverständnis, zweideutig-schneidige Replik, zierliche Kontrastierung feindlicher Fügungen: das ist das Element des vierten, des behaglich feixenden, höfisch-schelmischen Typs kalauerischer Baukunst: der »spielerische« mag er uns heißen. Der fünfte, der höhnisch oder zynisch lächelnde, benutzt Homonymien, Assonanzen, geschickte Wortbildungen nur als Mittel, um Gegner zu verwunden oder keuscher Zucht ein Schnippchen zu schlagen; an ihn denken die Ästhetiker mit Vorliebe, wenn sie über den Witz theoretisieren; insbesondere sind auf ihn die jetzt modischen Theorien Bergsons und Freuds zugeschnitten. Mag er uns denn als der »witzige« im besondersten Sinne gelten. Bleibt der sechste Typ, den ich, abermals im besondersten Sinne, den »geistreichen« nennen will: er verwendet Assonanzen, kühne Wortbildungen, grelle Kontraste von Wörtern und Wortfolgen, um seine ernsthaften Gedanken zu schmücken — und zu stählen.

III.

Sprachästhetik bei Strich und Gundolf[1]).

Von

Klaus Berger.

Eine Untersuchung des ästhetischen Gegenstandes muß sich in gleicher Weise auf die Phänomene der bildenden Kunst wie der sogenannten Literatur erstrecken. Das Gemeinsame liegt eben in der ästhetischen beziehungsweise künstlerischen Ansprechbarkeit, die in dem Inhaltlichen die formale Gestaltung im weitesten Verstande aufleuchten läßt. Ein Gebot methodischer Sauberkeit muß es jedoch bleiben, daneben das Unterschiedliche in der Gegebenheitsweise nicht zu verwischen. Ein Werk der bildenden Kunst kann ich genießen — es bleibe dahingestellt, ob ganz richtig — ohne von seiner entwicklungsgeschichtlichen Stellung, ja auch nur von seinem subjektiven Ausdruckswert, von dem Enthusiastischen oder Klagenden, das der Künstler in es hineingelegt hat, unterrichtet zu sein. Ich kann an einer Malerei des Watteau etwa rein den Wohlklang der Farben, das Auf- und Absteigen der Linien, ihre Betontheit oder das langsame Verblassen, ja noch das Hineinschweben des Raumbildes in die Tiefe genießen, mich in diese Dinglichkeit hineinknien, ihr nachgeben und von allem anderen, was an Watteau mitschwingt oder was ich wissen könnte, abstrahieren. Und doch bekomme ich damit eine bestimmte ästhetische Gegenständlichkeit schon zu fassen. Bei der Dichtung geht das so nicht. Der Wortleib eines Gedichtes — selbst späte schon dunkelnde Strophen Hölderlins genommen — wird zur ästhetischen Gegenständlichkeit, indem ich an ihm einen Sinn wahrnehme. »Im Winde klirren die Fahnen«. Das wird in seiner künstlerischen Intention im Genießen der Tonmalerei, der Tonhöhe und Zusammensetzung (die vier hohen Is, der Abfall im A) und endlich in der Rhythmik erst deutlich, indem (nicht: nachdem!) ich auf Dinge, Gegenstände oder Vorgänge hindurchsehe. Abstrakte Lautreihen lösen keine ästhetische, höchstens eine der Situationskomik entwachsende Wirkung aus; dies ist übrigens der Grundirrtum der Dadaisten. — Indem das Wort also die Doppel-

---

Die Anmerkungen befinden sich am Schluß der Abhandlung.

funktion hat, einmal als Sprachleib auf seine eigene Mitte zu weisen und anderseits der Mitteilung zu dienen, entsteht die Komplikation für die Ästhetik der Sprachkunst. Bei der Bildkunst ist in Form und Farbe eben der ganze Umfang gegeben und damit ohne weiteres gleich auf die künstlerische Mitte gewiesen. Weil ich aber bei der Wortkunst, um den ganzen Umfang zu erfüllen, durch die Schale der Mitteilungsfunktion zu dem Kern des künstlerischen Wortleibes durchdringen muß und in diesem Falle die Schale vom Kern nicht loslösen darf, um das Leben zu erhalten, deshalb häufen sich die Schwierigkeiten — und vielleicht zeigt es sich, daß es unmöglich ist — das Formelement so herauszuschälen, wie es für die bildende Kunst weithin gelungen ist, und damit einen Entwicklungsbegriff vom Künstlerisch-Formalen aus zu gewinnen. Es läßt sich dies Problem hier höchstens umschreiben. Aber noch ein weiteres Unterscheidendes ist zu beachten, nämlich daß die bildende Kunst, *cum grano salis* zu nehmen, einsprachig ist (alle Kulturnationen sprechen die gleiche Kunstsprache, wenn vielleicht auch jedes Volk in einer anderen ausdruckhaft spricht), während die Wortkunst an die nationalen Idiome und an die dabei anklingenden unterschiedenen kulturellen Vorstellungsreihen gebunden ist. Und darüber hinaus: sie ist damit nicht nur beschwert als mit einem Heteron, sondern das Ausdrucksmäßige, das »Programm« wird als wesentliche Substanz geradezu intendiert. In diesem Sinne nimmt die Wortkunst die extremste Kontraposition zur Musik innerhalb der Künste ein. Diese ist in dem Maße ausgezeichnet, als sie ohne Programm, reine, absolute Musik ist; noch in der Malerei wollen extreme Richtungen eine »absolute« Malerei statuieren, eine in diesem Sinne absolute Dichtkunst wird von niemandem ernstlich verfochten. Und so muß auch das entwicklungsmäßige Geschehen in seinen »Grund«-lagen in tiefere Schichten des geistigen Zusammenhangs, also eines außerkünstlerischen oder besser meta-ästhetischen Faktors hineingreifen. Es liegt aber auf der Hand, daß dadurch das Verstehen des künstlerischen Phänomens, das es doch zunächst und wesensmäßig ist, gewissermaßen übersprungen und damit ein wirkliches Begreifen unmöglich wird; die Gefahr wenigstens ist da, stärker und dringlicher als auf dem anderen Wege. Und doch ist auch das Gegenbedenken richtig: wie soll ich die Form des Gedichtes oder Dramas usw. umgreifen, ohne das sie Umfassende, Inhaltliche, Vorstellungsmäßige mitzufassen, ja vielleicht ist es ganz unmöglich, selbst die nächsttiefere Schicht, die wir mit »Ausdruckhaftem« umschrieben haben, wenn auch nur im ersten orientierenden Aufmerksamkeitsakt auf das künstlerische Phänomen, auszulassen? In diesem Falle werden wir sofort in die unauflösbare Verflochtenheit des ganzen geistesgeschichtlichen Pro-

zesses hineingerissen, und so komplex seine Struktur durch Hineinnahme der materialen Reichhaltigkeit aller nur möglichen Gegenstände und ihrer ganz andersartigen Gesetzmäßigkeit — um von dem Dazwischenliegenden, das weithin vom Psychologischen ausgefüllt ist, ganz zu schweigen — sein mag, gerade so komplex und undurchsichtig muß dann die Struktur des dichterischen Kunstwerks werden. Indem ich es in dem Gesamtprozeß des Geistig-Menschlichen betrachte, liegt also die Möglichkeit, mich gerade um die Phänomenalität der künstlerischen Gestaltung zu bringen. Denn diese ist ja das Auszeichnende, von den anderen Kulturgebieten Unterscheidende und darum allein Wesentliche für die Kunst; deshalb müßte jede phänomenologisch eingestellte Betrachtungsart davon ausgehen und von hier aus erst durch Analyse der Phänomene zu den anderen »Ausdrucks-« und »Kultur-« und »Geistes-«gehalten aufsteigen. Daß sie diesen Weg verfehlt, ist nur dann zu fürchten, wenn sie sich nicht bewußt ist, »daß die Sprache nicht mehr als Zeichen aufgefaßt wird, sondern als Bild, das bedeutungsvoll ist, d. h. Zeichen in sich selbst und damit farbiges, tönendes, singendes, artikuliertes Bild. Das bedeutungsvolle Bild ist das unmittelbare Werk der Phantasie, während das Zeichen, das auf Vereinbarung zwischen den Menschen beruht, das Bild und somit die Sprache voraussetzt. Wenn man das Sprechen unbedingt mittels des Zeichenbegriffs erklären will, ... heißt das nur wieder in anderer Weise die Sprache voraussetzen, indem man sie ins Unerkennbare verweist.« Wir berufen uns damit auf die Terminologie Croces [2]), der in seiner Weise eine Bestätigung unserer Ausführungen über Sprache als Kunstausdruck (Wortleib) erbringt.

Strich nimmt in seiner Grundlegung der Ästhetik der Dichtung den anderen Weg; von der allgemeinen Haltung des Geistes, von seiner Dauer in der Verwandlung, seinem hypostasierten Willen zur Ewigkeit nimmt er seinen Ausgang; dadurch ist eine Polarität wie die von Leben und Tod, das Eine und das Andere, in den Grund hineinverwoben, von dem aus alle Erscheinungen eben als Erscheinungen deduziert werden. Gewisse Weltanschauungen der Romantik in Hinsicht auf Geschichte als Mythos, die Grundideen der Kunst als »Erlebnisse« der »unendlichen Verwandlung des ewig einen Typus Mensch« [3]) lassen die idealistische und jedenfalls meta-phänomenologische Basis nicht verkennen. Über dieser, die Wölfflinschen kunsthistorischen Grundbegriffe in der Ferne als Ausrichtungspunkt, erhebt sich der reiche und stolze Bau seiner Systematik. Das muß sich zunächst an einer Betrachtung der Sprache in ihrer Bedeutung für die Gestalt des dichterischen Kunstwerks erweisen. Nicht diese als objektiviertes Phänomen tritt in den Vordergrund der Betrachtung, sondern

als tragendes Moment der Ästhetik der Dichtung wird »das Sprechende«, also etwas subjektiv-Lebendiges, hingestellt. Dieses Sprechende hat das Gebiet der Dichtkunst nicht nur mit anderen Künsten sondern auch fremden Lebensgebieten gemeinsam, »auch in einer Landschaft, einem Gemälde, einem Mädchen — ist das Sprechende in ihnen, das mit der Schönheit ihrer Form und Erscheinung gar nichts zu tun hat« (!)[4]). Man könnte eher von einer Lebensform sprechen, die sich auch in der Kunst und der Dichtkunst zeigen kann und dann als »sprechende Stille« sich bemerkbar macht, trotz und über der zu tiefst bestehenden »Feindschaft zwischen zeitloser Form und Sprache«. Diese Spannung ist nun mit großer Feinheit als grundlegend (hier also im Ästhetischen) herausgefühlt, von der aus die Polarität der Stile ihren Ursprung nimmt und bis wohin sie deutlich zurückverfolgt werden kann. (In der bildenden Kunst spielt das parallele Verhältnis Raumform-Bild eine ähnliche wichtige Rolle.) Aber nun geht es von hier noch weiter, tiefer, und zwar nicht in einem neuen abgesetzten Schritt, sondern in dem Einen Akt: Die Sprache wird nicht in ihrem ästhetischen Gegebensein ganz abgeschritten und ausgemessen, phänomenologisch geschaut, sondern in allgemein menschlichen Möglichkeiten, in Schicksal hineinverankert, ihre Aufgabe als tragisch anerkannt, und damit wird ein ethisch-religiöser Sprung bewerkstelligt, während es möglich wäre, in dem ästhetischen Phänomen die religiöse Mitte ruhend zu finden und damit die subjektivistischen Weltanschauungs-Unterbauungen, die vorausgesetzt werden, einzuklammern. Hören wir Strich[5]): »Denn wie der klassische Geist in der plastischen Gestalt die Sprache der ewigen Idee vernahm, so hörte die Romantik in der Musik allein die Sprache des unendlichen und gemeinsamen Geistes. Man sieht, es liegt im Wesen der menschlichen Sprache für alle Dichtung, welche es auch sei, das tragische Schicksal (!) verborgen, und in aller Sprachkunst wird, wer hören kann, die Stimme vernehmen, welche nach Erlösung von der Sprache (!) ruft.« Nicht auf das Rufen der Sprache, nicht auf das im Wesen der menschlichen Sprache Liegende scheint es uns vornehmlich anzukommen, sondern vielmehr auf ihr Wesen selbst als ästhetisches Phänomen. Mag sein, und sicher sogar, daß ich in diesem ästhetischen Phänomen, das sich als Gestalt anbietet, andere meta-ästhetische Gegebenheiten finde, aber als gestaltete: Deshalb müssen wir von einer Haltung, die das Wesen sogleich zersprengt in seine Beziehungen, in seine Bewegungen, als romantische Trübung abstrahieren, und dies mit um so größerer Dringlichkeit, als gerade das Strichsche Buch die objektiven (nicht auf die subjektive Seite der menschlichen »Meinungen« bezogenen) Analysen daneben und weithin in vorbildlicher Weise vornimmt. Die Frage der Gestaltung ist demnach

nicht ein Problem unter anderen, noch tiefer greifenden, sondern das erste und, richtig verstanden, einzige, unter das sich die anderen alle unterordnen als abgeleitet und sekundär; und so weit sie es nicht tun, gehören sie überhaupt nicht in unseren Gesichtswinkel. Nur was in dem Phänomen der Dichtung Gestalt gewonnen hat, aus ihm herausgelesen werden kann, gehört in »Grundbegriffe der Dichtkunst« hinein. Diese gestaltet sich an der Sprache, deshalb muß jede Kategorie, zumindest verdeckt, sich auf die Sprachgestaltung beziehen, also: Sprachform und Tragik, Sprachform und Plastik, Sprachform und Symbolik, Sprachform und ... usw. Daß damit ein menschlicher Gehalt mitschwingt, daß die Formenwelt historisch-empirisch in eine Ideenwelt und eine so und so beschaffene kulturelle Welt eingebaut ist, kann uns nur so weit interessieren, als mit der ästhetischen Intention auch dieses Außerästhetische getroffen wird. Wir wollen wieder und wieder betonen, wie weit bei Strich diese Einstellung besonders in den mittleren Kapiteln vorhanden ist. So heißt es z. B.[6]): »Der Klang des Wortes (in der Romantik) ist nicht mehr Leib und Erscheinung seines Inhalts, sondern der Inhalt des Wortes deutet nur noch seinen Klang und sucht ihm einen Leib zu geben.« Oder[7]): »Wenn die klassische Sprache den Willen hatte, Gestalten schöpferisch aufzubauen und das Wort in Anschauung zu verwandeln, so wollte umgekehrt romantische Sprache den Aufbau der Gestalt niederreißen, weil er das Gefängnis des Geistes ist, und die Anschauung in das Wort verwandeln.« So ließen sich noch zahllose Analysen der Dichtungsform anführen, die nur diese aufhellen, ohne den dahinter stehenden Menschen mit seinem Weltbild mit hineinzuziehen, so, wenn die Klassik mit der ästhetischen Wirksamkeit des Hauptwortes gestaltet, die »unendlichen« Stile mit den Nebenworten, und zwar der Sturm und Drang mit dem Zeitwort, die Romantik mit dem Beiwort. Hier wird ein Ansatz sichtbar, die »zeitlose« Polarität der Stile in ein sich veränderndes Moment, in die Morphologie (mit Frankl zu reden) einzustellen und damit eine Dynamik in bestimmter Richtung zu gewinnen, wenngleich die durchgehende Gesetzmäßigkeit und Rhythmik, hier also etwa im Zweitakt, nicht durchsichtig wird. Das liegt wohl daran, weil im Stilbegriff, der mit Recht als »die charakteristische Gestalt, in welcher die ewige Grundform zu einer Zeit erscheint« umschrieben wird, seine andere Bedeutung als »Stilzustand« (Früh-, Hoch-, Spätbarock) nicht genügend hervorgehoben ist und damit die Bewegung der Formen, ihre Entwicklung nicht recht gefaßt wird; es gäbe nur eine Schwerpunktverlegung von einer Polarität auf die andere und zurück; diese Polarität aber läge im Geistigen, von der Gestalt nicht mehr Erfaßten, eben »in der unendlichen Verwandlung des ewig einen Typus Mensch«. Und wo

Verwandlung stattfindet, kann von Entwicklung nicht mehr die Rede sein, Phänomene können durch Weiterwachsen Schicht um Schicht sich einer Stil-Klassik nähern, dann sich wieder entfernen und auf eine andere sich zubewegen. Im Geistigen, wo jede Zuständlichkeit auf idealer Setzung beruht, kann dann die Bewegung, das Dynamische nur durch »Wandlung« d. h. eben Umspringen, Aufheben und dergleichen erfolgen ganz im Sinne Hegels. Daß auf diese Weise der komplizierte empirische Ablauf schematisiert wird, ist noch kein Vorwurf, wenn eine gewisse Typisierung zum geistigen Verstehen führt. Es ist seltsam, daß bei Strich das eigentümliche Drängen der Formprobleme, diese Spannung, in der der eigentliche Ansatzpunkt der Entwicklung der Kunst zu liegen scheint, in ein einfaches Pendeln zwischen sogenanntem idealistischen Realismus und realistischen Idealismus gedeutet wird, daß einerseits das »zeitlose Urbild und Gesetz« (der Klassik) »im Kunstwerk Realität wird, während die Idee der Unendlichkeit (der Romantik) niemals real werden kann, sondern über jedes Bild hinaus unendlich bleibt.« So erscheint die formale Gestaltung nur als Ornamentwerk, das sich irgendwo zwischen den weltanschaulichen Gegensätzen hochrankt. Schon äußerlich verrät das die Architektonik der Strichschen Arbeit: Die ersten der acht Kapitel sind überschrieben: Grundbegriffe, der Mensch [8]), der Gegenstand; die nächsten widmen sich erst der Sprache, dem Rhythmus und dem Reim. Diese abschließend mit dem Abschnitt über innere Form, in dem nach den voraufgehenden Ausführungen über Ideen die exakten Wölfflinschen Kategorien auf ihre Übertragbarkeit auf die Dichtkunst und Modifizierung untersucht werden, um dann endlich umfassender zu »Tragik und Komik« aufzusteigen und das Ganze durch die »Synthese« krönen zu lassen, die sich auf den Höhen der ersten Abschnitte über Schicksal, Idee, Geist bewegt. Danach folgt im Ablauf auf die typisch entgegengesetzten Stile der Vollendung und Unendlichkeit, hier Klassik und Romantik, eben eine Synthese in Welteinstellung zum Augenblick, die als Impressionismus mit Heine und Platen beginnt (ob diese dritte Stufe immer sich einstellen muß, ist übrigens nicht gesagt). Aber wir fragen hier mit stärkerer Betonung als früher, wie denn das Neuanfangen vor sich geht, also wie nach dem »unendlichen« Sturm und Drang die neue Morphologie eines Stiles der »Vollendung«, hier der Klassik, geboren wird. Wölfflin konnte da von seinem formalen Standpunkt sagen, am Ende eines Entwicklungsabschnittes taucht eine neue Gesinnung auf, die sich mit linearer Gestaltung paart, er hatte ein Recht, dieses Dunkel auf eine tiefere, geistige Schicht abzuschieben; aber Strich, der doch die letzten Motive der Geistes-Bewegung erhellen will, wäre nun verpflichtet, hier nicht nur von einer Wandlung des

Geistigen zu reden, sondern auch von seiner Gesetzmäßigkeit, warum evidentermaßen die Form der Unendlichkeit der der Vollendung folgt, und warum nicht umgekehrt, in welcher Ebene »die immer neuen Offenbarungen des ewigen vollendeten Menschentums in der Zeit« liegen und wie zu der ablaufenden Zeit, ob mithin die Verwandlungen richtungslos, ob kreisartig oder wie immer sie sind, da sie als teleologische »Stufen« (wenn auch in jeweils veränderter Richtung) unbedingt abgelehnt werden. Wir wollen damit nun nicht etwa verlangen, er sollte uns die letzten Schleier von jeder Schöpfung im Geistigen, mithin auch des Stils, lüften, das wäre ungebührlich; aber wir wissen, daß man über die beschauliche oder selbst ins Tragische gewendete »Verwandlung« hinausgehen kann. Es ist in diesem Betracht wieder von neuem interessant zu bemerken, wie in diese Spekulationen nun die Wölfflinschen Kategorien eingebaut sind und in feinsinniger Anschmiegsamkeit an dem veränderten Gegenstand die Parallelen fast bis in den kleinsten Zug hinein sich einstellen: Fläche und Tiefe ergeben sich (z. B. in der Lyrik), jene durch Beziehung auf das gleiche Maß, diese in der Melodie, die in neuen Strophen zu immer neuer Bedeutung und Verwandlung drängt, das ist ihre Tiefe. Die Vielheit in der Einheit oder Selbständigkeit der Teile, Wölfflins viertes Kategorienpaar, drückt sich in der Forderung des klassischen Kunstwerks als »ästhetischer Staat« aus, sein Gegenpol, die einheitliche Einheit, in der Unzerlegbarkeit romantischer Gebilde, in ihrer »Variation«; das umfassendste Paar: geschlossene Form, bei der der von den Polen umschlossene Raum von der Gestaltung mit umfaßt wird, die analytisch und symbolhaft sich anbietet, und anderseits das Offene als unendliche Einheit in der Verwandlung, das Fragment als Charakteristikum, das Allegorische. Klar und unklar ist: einerseits der klassische »Spiegel der Welt«, das Sonnenhafte, und anderseits die »innere Spiegelung«, die romantische Reflexion. Wölfflins Ausgangspunkt, linear und malerisch, am klarsten zu fassen, ist hier an den Schluß geraten und vielleicht allzu kühn in die weite Spannung plastisch und musikalisch eingestellt. Wir wollen hier unsere Bedenken gegen eine Kategorie des »Plastischen« nicht wiederholen, auch nicht von den schon erwähnten Gefahren einer Benennung nach Kunstarten sprechen, wenn hier nicht allzu deutlich hervorträte, daß musikalische Gestaltungsweise eben doch gar nicht mit der von der Romantik betriebenen verwechselt werden darf, wenngleich diese vielleicht nicht anders als mit »unendlicher Melodie« benannt werden kann [9]). Sie kann hier nur als philosophische Metapher verstanden werden, worauf vielleicht auch der Umstand hinweist, daß sie an den betonten Schluß gerückt wurde. Sie trifft, wie wir glauben, an der nahen Mitte, eben dem Gestaltungsproblem der Sprache als

Wortleib von beiden Seiten etwa vorbei, vielmehr sie überspringt es. Denn die Stellung des Menschen zur Welt, zur Religion, zu Gott, zum Ewigen steht nicht hinter der Sprache, sondern liegt in ihr, soweit wir hier die Sprache nicht in ihrer Funktion als Verständigungsmittel, als Apparat nehmen, wie es das tägliche Leben oder die Wissenschaft tut, sondern in ihrem klanglichen Gehalt, als Träger eines künstlerischen Ausdrucksverlangens des Menschen, der damit eben nicht Ausdruck ist, sondern Ausdruck schafft. Sie ist in sich selbst ruhend, ihrem Inhalt nach, d. h. alles, was sie an menschlichen Dingen und Bewegungen umfaßt, wovon sie berichtet, wird nur in dem Umfange ihrer wesentlichen Reichweite von der Dicht-kunst ins Auge gefaßt, und das ist die Form: Diese Form als Wort-leib unterliegt der Gestaltung, deren Ablauf und Gesetzmäßigkeit sinngemäß untersucht werden kann und damit zu Grundbegriffen der Dicht-kunst führt, die mit den »Grundbegriffen der Wandlung des ewig-einen Typus Mensch« nur soweit zusammengehen werden, als der Künstler, d. h. Gestalter auch ein typischer Mensch ist. Aber das ist eine spätere Frage. Hier ist nur einzusehen, daß die Dichtung wesentlich Kunst der Gestaltung des Wortes ist; was sie noch darüber hinaus ist, kann uns noch nichts angehen. Und diese Gestaltung durch das Wort und in dem Wort, dessen Leib in der Bewegung und in der Zeit liegt, bringt nun aus sich Probleme, Spannungen, Polaritäten hervor, von denen aus allein das Leben, die Entwicklung der Dichtkunst eindeutig bestimmt ist und verstanden wird. Dieses Erlebnis des Wort-leibes verhält sich zu dem des Wortes als Instrument so wie die wirksame *durée* Bergsons zu dem mechanistischen oder selbst Hegelschen Zeitbegriff (diese beiden sind nur Kategorien).

Und in der Tat geht das Werk, von dem aus wir gegen Strich polemisieren konnten, ganz von Bergson aus (in viel höherem Grade als Strich von Hegel), es ist Gundolfs: Shakespeare und der deutsche Geist. Nicht bloß, weil auf Bergson auf diesen Seiten Bezug genommen wird und wir, etwa aus dem Jahrbuch für die Geistige Bewegung, sonst wüßten, wie Bergson als der Philosoph des Kreises der Blätter für die Kunst zu gelten hat, sondern die ganzen Fragestellungen des Buches, sein Aufbau, sein programmatisches Vorwort lassen den Geist der »Lebensphilosophie« spüren. Gundolf stellt die »Kräfte dar, die Shakespeares Bild und Eindringen im deutschen Schrifttum bis zur Romantik bedingt haben und die durch sein Eindringen geweckt und fruchtbar geworden sind«. »Alle einzelnen Zeugnisse und Inhalte, auch die Personen sind die Träger und Ergebnisse von Lebensbewegungen, alle Stoffideen und Menschengeschichte ist Niederschlag der Kräftegeschichte«, der Kräfte eben, die in dem

Worte Gestalt finden, und nur soweit sie Gestalt finden. Von der Einsicht aus, daß nur die Einflüsse lebendig und wirksam werden, die in den Möglichkeiten und der Struktur des Beeinflußten schon angelegt und nun reif geworden sind, ergibt sich hier — da Shakespeare als Gestalt gerundet dasteht — eine Entwicklungsgeschichte des deutschen Geistes. (Man darf sich durch das Wort »Geist« hier nicht täuschen lassen, als ob es sich um das handelte, was Hegel Geist nannte. Die deutsche Sprache versagt hier. Das französische *génie* trifft auch nicht in die Mitte, zumal es eine Rasseneigentümlichkeit, nicht eine volkhafte bezeichnet *[le génie latin*, nicht *le génie français]*, aber es umfaßt die eigentümliche Phantasie- und Lebensweite, die die Volksart in der Sprache umspannt, und insoweit die Gestaltungsart im Gegensatz zum bloßen Natürlichen betont ist, bleibt das Wort »Geist« als einzig mögliches noch übrig.) So wird ein »einheitliches Werden (nicht als eine Aufreihung von Folgen) darzustellen« eine nach Absicht und Methode neue Aufgabe: eine Geschichte lebendiger Wirkungen und Gegenwirkungen statt einer Chronik literarischer Fakten oder einer Psychologie von Autoren [10]): Diese Geschichte, von dem Worte und der Dichtung aus, wird insofern dann auch eine »Geistesgeschichte« sein, als die Sprache den Geist schafft, nicht ihm dient, sie ist eben im wahrsten Sinne lebendig und ihre Entwicklung schöpferisch. Die Gundolfsche Untersuchung setzt an einem Punkte ein, der im Wölfflinschen Sinne als ein »Neuanfangen« eines Stiles gleichwie etwa der Beginn der Renaissance zu charakterisieren ist. Nach der Lutherschen Bibelübersetzung war eine unvergleichliche Verstofflichung und Verdünnung der deutschen Sprache eingetreten. Die repräsentativen Sprachleistungen blieben aus. Statt Formung macht sich der Apparat im Komödiantentheater vernehmlich, die denkbarste Ferne von Geist und Leib in der Sprache. Das war der Augenblick, in dem Shakespeare im deutschen Blickfeld auftauchte, er blieb es bis zur höchsten Aufgipfelung und Verzweigung der sprachlichen Verdichtung. Deshalb ist an seinem Verhältnis zum deutschen Geist (in seinem weitesten eben erläuterten Sinne) die künstlerische Sprachgestaltung in der zeitlichen Auseinanderfaltung zweier Jahrhunderte mit klassischer Deutlichkeit zu verfolgen. Sogar die selten zu beobachtende primitive Vorstufe wird hier offenbar, auf der das Verhältnis von Inhalt und Form problematisch ist, oder vielmehr auf der es noch kaum angerührt ist. Die Sprache ist noch gar nicht der Strom, der die Vorgänge trägt. Erst die Schweizer mit der Betonung des »Wunderbaren« befreien den deutschen Shakespeare aus den Fesseln des Rationalismus und lassen den Dichter und damit die dichterische Möglichkeit des deutschen Geistes hervortreten. Die sprachlichen Schichten

als Klang und Ton für Sinnlichkeit und Phantasie kann nun Wieland aufschließen. Und so gelingt es, förmlich eine Entwicklungsreihe aufzuschließen, die einer systematischen Entfaltung gleichkommt, und zwar dadurch, daß der Maßstab jeweils gewechselt wird und das Hervorwachsen der vordersten, der lebendigsten Werke in ihrer Bedeutung und der dadurch bedingten Sprachgestaltung verfolgt wird. Vernunft wird Selbstzweck, weiter Vernunft als Mittel (Lessing), daraus Geniebegriff als Funktion, Geniebegriff als Determinante, Sinnlichkeit, immer höher der vollebendigen Gestalt sich entgegen wölbend, Gefühl (»von innen, vom Herzen in die Organe«) usw. Nachdem also einzelne Teilgebiete des Dichters d. h. Sprachschöpfers d. h. Welt- und Lebensschöpfers von allen Seiten erhellt, war Herder gekommen, ihn »in der Genese des Daseins«[11]) als Totalität und als so seiend zu erfüllen (von Fülle). Er hebt damit den »Gehalt Shakespeares« hervor als besonderes Weltprinzip mit seiner Geschichtswelt und den historischen Lebenskräften, die er ausdrückt, die »poetische Luft«, die um jedes einzelne Stück weht. Bis dahin war noch keiner der Einsicht nach gelangt, darin ist auch sein Shakespeare-Aufsatz nie wieder erreicht worden. Die Weite ist also jetzt abgesteckt, darüber hinaus gibt es nur noch die Verdichtung dieses Urerlebnisses Herders zum Spracherlebnis, das in Goethe und der Romantik eine Verwirklichung gefunden hat. Die Eindeutschung Shakespeares und dichterische Auflockerung unserer Sprache hat damit ihre klassische Höhe erreicht. »Klassisch« hier im qualitativen Sinne im Gegensatz zu »primitiv« genommen. Es ist damit also der Punkt erreicht, der seine Parallele nur in der bildenden Kunst zu Beginn des italienischen Cinquecento, der »klassischen Kunst« hat, wenigstens wenn wir diese Dinge mit Wölfflins Augen ansehen. Und das wollen wir aus mehreren Gründen einmal tun: denn hier geht die Parallele so weit, daß aus einer in mehreren Stilwellen im Dumpfen[12]) verlaufenden Entwicklung (italienische Kunst des Mittelalters und deutschen Schrifttums von Mitte 16. bis Mitte 18. Jahrhunderts) sich eine bedeutende Phase abhebt, die eine »primitive« Vorstufe (quatrocento, Sturm und Drang) beobachten läßt, aus der unmittelbar eine »klassische« Kunst hervorgeht, die eine (ebenso reife, also in einer stilistischen Hinsicht auch klassische) polare Kunst aus sich hervortreibt (Barock, Romantik), und diese scheint in beiden Fällen keine primitive Vorstufe zu haben. Wir müssen diesen Vorgang als Symptom nehmen und folgern daraus, daß eine gleichmäßige Durchgliederung und Rhythmisierung des Geschichtsverlaufes in zwei gleichbetonten Stilen (also etwa ganz allgemein: Seinsstil und Werdensstil) im Sinne Strichs nicht zu halten ist. Geben wir selbst zu, daß die Betonung in den beiden »klassischen« Stilstufen entsprechend der aus

dem typisch-Menschlichen abgeleiteten Polarität von Vollendung und Unendlichkeit eine Zweipoligkeit in gewissem Sinne zu verraten scheint, auch hier im Formalen, so kommen wir doch eben um die Vorstufe, die primitive, nicht herum, und das verändert natürlich den Zweitakt — — in einen derartigen ◡ — —. Strich übersieht diesen Vortakt gern, er überspringt das Problem der Wertung, um zu seinen für die gesamten Geisteswissenschaften gelten sollenden typisch-menschlichen Grundbegriffen zu gelangen. Aber sie stellen sich uns gerade als der Angelpunkt dar, denn von hier aus wird sichtbar, wie der geschichtliche Ablauf in den Kultursphären, die wesentlich ästhetisch strukturiert sind, nicht bloß ästhetisch gefärbt ist, sondern geradezu von den ästhetischen Erfordernissen, d. h. hier der Wertung begründet, geformt, gegliedert wird. Ist das für die richtige Struktur dieser Geisteswissenschaften Maßgebende aber das ästhetisch ausgerichtete, d. h. wertende Verstehen und nicht ein allgemein in ihnen zum Ausdruck kommender »Geist« des Typus Mensch, dann ist eine Übertragung der Grundbegriffe von einer Kunstwissenschaft auf die andere (Kunstgeschichte auf Literaturgeschichte) möglich und fruchtbar[13]), aussichtslos muß es dann aber scheinen, die Grundbegriffe von der Art Wölfflins, die das ästhetische Gebilde tragen und erklären, auf Religion, Wirtschaft, Technik und andere zu übertragen. Das gilt schon von den ästhetischen Geisteswissenschaften aus; um wieviel mehr würde es sich erweisen, wenn man von den fremden Wissenschaften aus, also sagen wir in der Soziologie, nun die Grundbegriffe der Vollendung und Unendlichkeit aufnehmen und damit eine Formung dieser Wissenschaft von ihrer Struktur her unternehmen wollte. Wir wollen damit abbrechen, um die bedeutenden Strichschen Untersuchungen nicht einer fragwürdigen Beleuchtung auszusetzen, von der aus man dem in ihnen Gemeinten nicht mehr gerecht wird.

Von dieser Stufe der »Reife« aus, in die die Entwicklung des Shakespeare-Problems gelangt war, die Gundolf als »Gehalt« bezeichnet, die man auch mit »innerer Form«, einem unglücklichen Ausdruck übrigens, den man genauer Adäquatheit der Versinnbildlichung benennen müßte, ergibt sich noch im Hinblick auf die Wölfflinsche Untersuchung der »doppelten Wurzel des Stils« [14]) eine interessante Parallele bei Gundolf. Man kann die drei aufeinander folgenden Stufen von: Stoff, Form, Gehalt auch als die drei Wurzeln des Stils ansehen; denn die dritte umfassendste enthält die beiden ersten in sich, und die höchste Stufe der Klassizität, die erst den ganzen Umfang des Stiles ausmacht, muß alle seine konstituierenden Bestandteile verdeutlichen. In ihr sind die Teilspannungen Allegorie—Symbol, Stoff—Pathos aus der ersten, Natur—Regeln aus der zweiten Stufe aufgehoben

(im dreifachen Hegelschen Verstande dieses Wortes): Und daß es drei sind und nicht zwei, ist durch den Unterschied von Sprache und Bild bedingt. Für dieses fallen »innere« und »äußere Form« zusammen. »Form« ist für Wölfflin das, was Gundolf für das Wort, die Sprache »Gehalt« nennt. Bleibt also der »Stoff«, was dem Wölfflinschen: »Inhalt«, »Gesinnung« gleichkommt. Es wäre demnach implizite bei Gundolf eine gleiche Einstellung und ein übereinstimmendes Ergebnis wie bei Wölfflin vorfindlich, das aus der vorurteilsfreien Anschauung der gestalteten Phänomene erwuchs zunächst unter Ausschaltung der metaphysischen Hintergründe, und gerade dadurch wird eine wesentliche Erkenntnis der ästhetischen Gegenständlichkeiten gewonnen, weil nämlich nichts »hinter« ihnen, sondern alles, was überhaupt da ist, in ihnen liegt. So kann Gundolf seine Methode mit Recht als eine Geschichte von Kräften, die am gleichen Körper lebendig sind (im Gegensatz zu den toten Stoffen, Quellen, Entlehnungen, Beziehungen), als »Wirkungen« bezeichnen und trifft damit mehr in die ästhetische Mitte als Strich, der ein »Sein« im Wandel hypostasiert und dadurch um die idealistischen Unterstellungen nicht herumkommt. (Die Frage der künstlerischen Individualität, die unseres Erachtens bei Gundolf auch glücklicher gelöst ist, können wir in diesem Zusammenhang nicht anschneiden): Nur im Hinblick auf den Entwicklungsbegriff ist für Gundolf zu bemerken, daß hier, wieder implizite, einer Klärung insofern am weitesten vorgearbeitet ist, als man ihn nun gar nicht mehr im naturwissenschaftlichen evolutionistischen Sinne auch nur von Ferne zu interpretieren versucht ist. Wir haben schon oben bei Erwähnung des »wechselnden Maßstabes« gesehen, wie nur durch intuitive Anpassung und Hinübergleiten vom »dargestellten Gegenstand« auf die »Darstellung« und wieder zurück der komplizierte Prozeß geistig-ästhetischer Zusammenhänge in ihrer historischen Entwicklung beleuchtet wird. Denn in der Tat stellt sich die von Geiger immer wieder hervorgehobene Scheidung dieser beiden Intentionen bei der Analyse des einzelnen ästhetischen Gegenstandes klar heraus; bei einer Reihenbildung nach lebendiger Wirksamkeit (wie hier) wird gerade die Relation dieser beiden (im Gegensatz zur trennenden Scheidung) in der historischen Wirklichkeit in unmittelbare Nähe des Begriffes »Entwicklung« führen. Schon aus Gundolfs und auch Strichs, Wölfflins usw. Fragestellung entnehmen wir, daß wir ihn nicht an der meßbaren Zeit aufbauen können, daß er an sich mit ihr überhaupt nichts zu tun hat, daß er auch an keine durch sie zu bewirkende Teleologie angeschlossen werden kann. Vielmehr weist das recht glücklich formulierte »Wirkung« auf ein Etwas hin, was in der ästhetischen Struktur der Gegenständlichkeit schon angelegt ist[15]), also eine Entfaltung aller potentiellen

Qualitäten, die in sich und gegeneinander sich vielfach polar und sich ausschließend verhalten und aus dieser ihrer Dynamik eine Bewegung, eine »Entwicklung« produzieren, die wir etwa als dialektisch ansehen können und die der phänomenologischen Schau offensteht. Von diesem Standpunkt der Betrachtung aus läßt sich diese Selbst-Entfaltung, diese »Wirkung«, nur auf die Darstellung und auf den dargestellten Gegenstand anwenden, denn beide beziehen sich auf die intendierte Gegenständlichkeit. Es ist klar, daß das Primäre die Darstellung ist. Denken wir etwa z. B. an den Verlauf, den die italienische Malerei der Hochrenaissance in den Manierismus hinein genommen hat, der zunächst nur an der Verschiebung der Form abzulesen ist. Wie sehr auch der dargestellte Gegenstand durch die Veränderung der Darstellung modifiziert wird, sieht man gerade an Gundolfs Shakespeare-Beispiel: wie beides ineinandergreift, wie am Ende der Stufe »Shakespeare als Form« dieser Gegenstand seine adäquate Darstellung etwa in Wieland und Gerstenberg findet, und wie nun im weiteren Verlauf der Gegenstand als ein anderer, tieferer von dem Kritiker Herder hineingestellt wird, nämlich »Shakespeare als Gehalt«, und er allein dadurch eine neue Entwicklungsphase auf dem Shakespeare-Weg darstellt, wo doch seine Darstellung, also seine eigene dichterische Produktion hierfür ganz herausfällt. Und dadurch, durch veränderte gegenständliche Intention, wird dem Fortgang ein neuer Impuls auch und gerade nach der Seite der Darstellung gegeben, die nun durch den Sturm und Drang hindurch zu ihrer Klassizität in der Klassik einerseits, anderseits in der Romantik ausreifen konnte. Daß dieses Umspringen sich aber nicht auf zwei gänzlich heterogene Gegenständlichkeiten bezieht, sondern ein »einheitliches Werden« (nicht als eine Aufreihung von Folgen)[16]) darstellt, ist für die Auffassung der Entwicklung als notwendiges Fortgehen der Form einer ontischen Gegenständlichkeit, und dies als Einheit (des Zusammenhanges) gefaßt besonders zu beachten. Dadurch wird jede Kausalität, die die Dinge von außen faßt und mit einem ihnen fremden Maß mißt, ausgeschaltet. Diese zunächst rein logische Bestimmung von Entwicklung, die notwendig ganz im Allgemeinen bleibt, wird an einem gewissen Punkte zu konkreter im Materialen sich auswirkender Festlegung verengt, nämlich in dem Zustand, in dem das intendierte Wesen im Verlauf der Entwicklung erfüllt wird. Auf der Höhe der Klassizität entfaltet es sich gesetzmäßig in zwei einander polaren Gipfeln. Was Wölfflin in der bildenden Kunst abgeleitet hatte, findet Gundolf unabhängig davon in der Dichtkunst für Klassik und Romantik. Diese Polarität muß gerade an der Stelle in Erscheinung treten, wo eine Klassizität, ein qualitativer Höhepunkt in der adäquaten Aufnahme Shakespeares erreicht wird. Die reife Klassik,

einzig im älteren Goethe repräsentiert, entläßt unmittelbar aus sich die reife Romantik des Schlegelschen Kreises, — und dies ist immerhin ein Sonderfall, denn aus der Hochrenaissance wuchs nur »der Vater des Barock«, der Frühbarock schob sich zwischen diese und den Hochbarock Borrominis — und das Stichwort für die Gegensätzlichkeit und zugleich Verbindung dieser Polarität heißt: Wilhelm Meister. Es verlohnt sich, den Darlegungen Gundolfs auch in unserem methodischen Zusammenhang noch etwas zu folgen. Nicht bloß wie die Goethesche Klassizität sich an der Shakespeareschen Klassizität entwickelt und gegen sie absetzt, wie das »Bildnerische« dem »Schöpferischen« gegenüber in der Sprache selbst sich darstellt [17]), ist ein herrliches Exempel des Aufweises von immanenter Sprachgestalt. Sondern auch weiterhin ist bedeutsam, zu verfolgen, wie der Wilhelm Meister für Goethen die höchste Verdichtung seines klassischen Stiles bedeutet und wie in Einem an ihm der polare und in sich schon ganz reife Stil der Romantiker sich ansetzt. Es ist dies eine weitere Bestätigung der von uns oben behaupteten typischen Entwicklungsrhythmik, die systematisch *potentia* gefordert wird und auch ontisch durchscheint, aber historisch nur in den seltensten Fällen rein herauskommt; eine Parallele bietet nur Michelangelo als Meister der Klassik und als Vater des Barock, ähnlich übrigens auch Rafael und Corregio. Hören wir Gundolf: War Goethen der Wilhelm Meister das Höchsterreichte auf der Linie Götz-Egmont, »die äußere Weltbreite in symbolische Bilder zu formen, ... den einzelnen Menschen ganz individuell und ganz repräsentativ darzustellen« [18]), so mußte den Romantikern dasselbe Buch eine »Offenbarung bedeuten, worin das Suchen, das Sich-bilden-wollen, das Sich-treiben-lassen, die Anregungsfähigkeit und Willigkeit, das Wandern so verführerisch begriffen war. Es ist für sie der Roman der tiefsinnigen Ziellosigkeit des Lebens (Wilhelm), die Verklärung der anmutigen und gebildeten Genußsucht (Philine), des Spieltriebes (Schauspiel), des Abenteuers und Geheimnisses (Mignon und Harfner), der Geselligkeit (Graf usw.), der Gottinnigkeit (Schöne Seele): kurz, aller derjenigen Lebensäußerungen, die in sich selbst als Bewegung ihren Sinn, Reiz und Erlösung tragen« [19]). Für sie war »Bildung« in dem anderen Sinne als Losungswort geworden, als sie seinen Inhalt weniger, wie Goethe, als Ergebnis des Bildens herausfühlten denn als den Akt selber. Und so stellt der Roman den Knotenpunkt dar, wo das neue Lebensgefühl, aus dem Klassik und Romantik gemeinsam hervorgehen, sich verästelt, wo es zum letzten Male zusammengehalten ist. Denn sie stammten aus einer Wurzel, die über der negativen Bedeutung als Kampf gegen den Rationalismus die positive aufweist: Der Sieg des neuen Lebensinhaltes (so stehen auch Renaissance und

Barock gemeinsam gegen die gotische architektonische Gebundenheit im Negativen, mit gemeinsamem Formenschatz, Morphologie im Positiven). Das Ringen dieser beiden Lebenskräfte miteinander auf der Stufe der Klassizität ist nicht wie ein Krieg zu betrachten wie der gegen den Rationalismus, wo nach beendeter Schlacht nur Totes bei den Besiegten liegen bleibt, sondern in dem Sinne schöpferisch, daß aus ihm wertbeständig bleibende Gebilde sich herausformen: hier Goethes Werk, und die »weltgültige Literatur« als Tendenz auf romantischer Seite; Gundolf folgert[20]: »Vielleicht ist der Kampf zwischen Klassik und Romantik selbst nur innerhalb unserer Literatur eine historisch und literarisch bedingte Form jenes uralten Weltkampfes zwischen männlichem und weiblichem Lebensprinzip, zeugendem und gebärendem, plastischem und musikalischem, Tag und Nacht, Traum und Rausch, Gestalt und Bewegung, Zentripetalität und Zentrifugalität, Apollo und Dionysos ... Diese unsterbliche Zweiheit kam als sichtbarer Gegensatz im Kampf zwischen Klassik und Romantik zu bewußtem Ausdruck erst in der deutschen Literatur. Hier ist er denkwürdige Geistesgeschichte geworden, deren besondere Symptome und Bedingungen ihn unterscheiden von allen früheren Erscheinungen dieser Zweiheit.«

Wir haben diese Stelle ausdrücklich hergesetzt, um noch einmal eine Konfrontation mit Strichs Ausführungen zu ermöglichen, was der Zusammenhang geradezu fordert. Es scheint, daß Gundolf hier ganz auf Strichschem Boden steht, aber es scheint auch nur so. Denn einmal ist Gundolfs Weg der umgekehrte. Strich setzt die Polarität als aus der menschlichen Typik abgeleitet voraus, Gundolf findet ihr Bild, ihre »Form« in der Literatur wieder als Ergebnis (also Schlußpunkt) einer Untersuchung, die von dem Phänomen der Sprache ausgeht und stets in ihrem Umkreis verbleibt. Und dann das Allerwichtigste: Strich nimmt die typische Polarität überall, wo Geschichte ist, an (auch in Religion, Wirtschaft), zu allen Zeiten, ohne auf den qualitativen Stilzustand Rücksicht zu nehmen, und verallgemeinert fälschlich diesen einen Fall der Klassik und Romantik, dessen Merkwürdigkeit und Eigentümlichkeit Gundolf in den letzten Sätzen des obigen Zitats gerade hervorhebt; und dieser Fehler ist nicht eine Verschiedenheit der Meinung in dieser einmaligen Frage, das gilt es einzusehen, sondern es ist die Grundverkehrtheit der Strichschen Einstellung, eine unmittelbar ästhetisch (nur mittelbar geistig) fundierte Wissenschaft ohne ästhetische Grundausrichtung treiben zu wollen, d. h. das ästhetische Qualitätsmoment im Stil nicht anzuerkennen. Für Gundolf wird die Stufe der Klassizität in Klassik und Romantik erst eingesehen und begründet durch die gewissermaßen stumpfen Vorstufen des Ratio-

nalismus. Damit bekommt der Ablauf der Geschichte auch nicht das Bild eines unaufhörlichen bloßen Abwechselns zweier Typen: also Vollendung Unendlichkeit Vollendung Unendlichkeit Vollendung usw., so daß nicht einzusehen wäre, warum die Vollendung der Unendlichkeit notwendig und wesenhaft vorangeht, ob das nicht im allerletzten Sinne »Zufall« bliebe; sondern es wird, wie bei Gundolf, wirklich durchsichtig, warum die »primitiven« Vorstufen nötig waren, wie das Shakespeare-Bild und damit die Gestaltungsmöglichkeit an Fülle und Tiefe wuchs und weiterhin, daß selbst noch die der Klassik koordinierte Romantik auf deren Vorausgehen erst aufbauen, an deren Gestalt als Bildung ansetzen mußte; denn diese bestimmte (nicht die typische) Gestalt als Ganzheit wird flimmernder Bewegung, offener Form und Melodik erst erschlossen, indem der Umriß und die geschlossene Form die Totalität als Grenze bestimmt; dadurch unterscheidet sich die Romantik vom Sturm und Drang, der manche Teilverwirklichungen schon gebracht hatte. Die »Werdensstile« (Gotik, Barock, Romantik) folgen den »Seinsstilen« deshalb, weil sie deren Moment in sich »aufgehoben« haben, nicht ist dagegen das Werden im Sein auf der gleichen Stufe »aufgehoben«. Die Folge der Stile ist in diesem Verstande also reallogisch und nicht physiologisch (wie man im Sinne von Schmarsow denken könnte), weil das plastisch-optische Empfinden etwa dem musikalisch-akustischen voranginge.

Die Romantik, sahen wir, konnte aus dem Gebilde der Klassik, dem Wilhelm Meister, ihre eigenen Tendenzen entnehmen, und wir sahen auch warum: sie schafft nichts, sondern sie bewegt. Dichtung ist ihr überhaupt »die Erlösung des Weltsinnes aus den Banden der Dinge«. In diesem Sinne mußte ihr auch Shakespeare entgegenkommen, und soweit er es tat, wurde er der Dichter der Romantik, vor allem aus drei Gründen:

I. Als universaler Phantast,
II. als universaler Dichter und Ironiker,
III. als der Sprachmeister.

Friedrich Schlegel war der erste, der Shakespeares Dichtung rein als Kunstleistung gewertet hat, nicht als Naturphänomen oder Weltkraft; in der gleichen Richtung mußte er den Wilhelm Meister aufnehmen, weil er »als Denker« seinen Gehalt als romantisch empfand. »Der romantische Fühler Novalis« spürte zuerst die Form, und die mußte ihm durchaus antiromantisch erscheinen, »auf Plastik, Grenze, Maß gerichtet«. Deshalb verdammte er »diesen Candide gegen die Poesie«, ebenso wie Goethe seinerseits eine gegen die Romantik gerichtete Grenze aufrichtete, als er in dem Aufsatz »Shakespeare und kein Ende« diesen noch einmal als Gestalt distanzierte.

Wenn wir nun schließlich noch fragen, wodurch es der Romantik gelingen konnte, den deutschen Shakespeare zu schaffen, wenn sie Traum und Bewegung war und Shakespeare diese und noch Wirklichkeit und Gestalt, dann kann sich dieser Widerspruch nur im Geheimnis der Sprache auflösen: »Die Sprache ist zugleich der Stoff und die Form des Geistes, sein Mittel und sein Element, sein Schicksal und seine Natur. Die Sprache jedes Volkes enthält seine Vergangenheit, umschließt seine Zukunft. Sie ist das Gefäß der allgemeinsten, ewigen Inhalte und zugleich der Ausdruck der individuellen, nie wiederkehrenden Bewegungen des Augenblicks ... Und all das ist die Sprache der Bewegung. Nur als und durch Bewegung kann sie jede Gestalt verkörpern, versinnbildlichen. Ihre Wirklichkeit ist Bewegung, ihre Bedeutung Gestalt[21]).« Dadurch, daß die Romantik dieses Spracherlebnis hatte, erlebte sie durch ihr Medium den ganzen Umfang der in ihr ausgedrückten Schicksale, ohne diese primär auf sich nehmen zu müssen. Da sie in diesem seltenen Augenblick ihre Kräfte frei hatte, nicht für die eigene Gestaltung ihrer bedurfte, konnte die wunderbare Einwölbung der Shakespeare-Kuppel in den Dom des deutschen Geistes gelingen.

Anmerkungen.

[1]) Die vorliegenden Ausführungen bilden einen Abschnitt aus einer ungedruckten Dissertation mit dem Titel »Das Problem der Entwicklung in der modernen Kunstwissenschaft. Erster Teil: Wölfflins Formauffassung und ihr Umkreis.« Göttingen 1925.

[2]) Grundriß der Ästhetik S. 42.

[3]) Deutsche Klassik und Romantik 1.—3. Auflage, 1925, S. 5 f.

[4]) Ebenda S. 113.

[5]) Ebenda S. 115.

[6]) Ebenda S. 118 f.

[7]) Ebenda S. 121.

[8]) Aus diesem Kapitel einige interessante »geistesgeschichtliche Begriffspaare«:

Gleichmaß — Verwandlung
Gegenwartsgefühl — Sehnsucht
Geschlossenheit — Dissonanz
Entsagung — Titanentum
Ziel — Ferne
Entäußerung — Verinnerlichung

(vgl. dazu Frankl: zentripetal — zentrifugal).

[9]) Das Musikalische selber wird als Melodisches und Harmonisches wieder in eine Polarität hineingezogen; das Plastische kann durch lineare oder malerische Mittel gestaltet werden.

[10]) Shakespeare und der deutsche Geist S. VII.

[11]) Herders eigenes Wort.

[12]) Natürlich relativ zu nehmen.

[13]) Hier ist auf eine demnächst erscheinende Dissertation von Kurt Wendt mit dem Titel: »Hölderlin und Schiller, Eine vergleichende Stilbetrachtung« zu verweisen;

sie untersucht die Schillersche und Hölderlinsche Hymnenform nach Grundbegriffen, bei denen sich die kunstgeschichtliche Terminologie Wölfflins von sich aus anbot.

[14]) Vgl. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1912, S. 572.

[15]) Das was hier logisch zur ästhetischen Gegenständlichkeit gehört, das Weiterwachsen, gehört metaphysisch der *durée* (Bergsons) zu (und nicht der Gegenständlichkeit beziehungsweise dem Gegenstande).

[16]) Gundolf, a. a. O. S. VII.

[17]) Diese berühmte sprachphänomenologische Untersuchung bei Gundolf, ebenda S. 237—240.

[18]) Gundolf, ebenda S. 314.

[19]) Gundolf, ebenda S. 327.

[20]) Gundolf, ebenda S. 322.

[21]) Gundolf, ebenda S. 350.

IV.

Vom Werte der Gestalten.

Von

Paul Kecskeméti.

Die zentrale Tatsache der Ästhetik ist wohl die des Gestaltwertes, d. h. es handelt sich in unserer Wissenschaft immer darum, daß gewisse Werte durch gewisse Gestalten realisiert werden: seien dies nun Gestalten des Raumes oder des rhythmischen Tönens oder aber auch der sprachlichen Bedeutung, der Rede. Wir untersuchen nun die Frage: wie kommt es, daß Werte überhaupt durch Gestalten realisiert werden, »an« Gestalten erscheinen können? Welcher Art sind diese Werte? Woraus »fließen« sie: aus welcher letzten Quelle des Wertvollseins überhaupt? Bei der Erörterung dieser Fragen wird es sich uns ergeben, daß hierbei der ontischen Verankerung der Gestalt, d. h. dem Umstand, auf welcher Wirklichkeitsstufe das sie tragende Ding steht, eine entscheidende Bedeutung zukommt. Der Wert der Gestalt richtet sich danach, ob das Ding ein reales Ding oder was es sonst ist usw. Gewisse Umstände fügten es so, daß man dieses Moment des Ontisch-realen innerhalb des Ästhetischen, also des Reichs des »Scheins« gewöhnlich für belanglos hält. Es ist aber ein schwerer Denkfehler, daraus, daß ästhetisch auch ein »Schein« »wirksam« sein kann, etwa zu folgern, daß es für die ästhetische Wirkung gleichgültig ist, ob ein Schein oder ein Wirkliches vor uns liegt. Denn wo der Schein des Wirklichen gefällt, dort gefällt die Wirklichkeit des Scheinenden nicht oder nicht in demselben Sinne. Wir müssen es (freilich schweigend, in der Form des »Mitwissens«) zur Kenntnis nehmen, ob das vor uns Liegende Bild oder Wirklichkeit ist; wo hierüber Zweifel besteht, kann es zu keiner ästhetischen Wirkung und Wertung kommen, was doch undenkbar sein würde, wenn die Frage nach dem Ontischrealen ästhetisch wirklich indifferent wäre. Wir sollen also alle diese Zusammenhänge der Wirklichkeitsstufen mit den ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten (den Gestaltwerten) prinzipiell untersuchen. — Dabei wollen wir uns auf das Gebiet der räumlichen Gestalten beschränken.

I.

Unsere erste Frage lautet so: von welcher Art sind die Werte, deren Träger die Gestalten sind? Daß Gestalten überhaupt »wertvoll« sein können, scheint darauf zu deuten, daß die Gestalten für die Form des Sollens überhaupt zugänglich sind, daß sie ins Bereich des Sollens gehören. Wie steht es nun damit? Was hat das Sollen mit den Gestalten zu tun?

Wert und Sollen sind sicherlich sehr eng koordinierte Begriffe. Jedes Sollen setzt Wert voraus; aus jedem Werte fließt irgend ein Sollen. Aber wir können unter den Werten in bezug auf ihr Gefordertsein verschiedene Arten feststellen. Hier sind für uns deren zwei von Wichtigkeit. Bei der ersten besteht der Wert in nichts als der Erfüllung einer Forderung, eines Sollens; ein solcher Wert kommt einem Sachverhalte zu, der jener Forderung genau entspricht, ihr äquivalent ist. Diese Art von Werten nennen wir antwortende Werte. Freilich kann man in einem gewissen Sinne jeden verwirklichten Wert als einen »antwortenden« auffassen, da doch jeder einen Sachverhalt erfüllt, der »so ist, wie er sein soll«; zu unserem Begriff des antwortenden Wertes gehört jedoch mehr als das. Darunter nämlich, daß ein Sachverhalt einer Forderung »genau« entspricht, daß er ihr »äquivalent« ist, verstehen wir: daß er ihr allen den in ihr beschlossenen Möglichkeiten nach entspricht; daß also die Forderung keine Möglichkeit in sich birgt, die in dem Sachverhalt nicht voll verwirklicht wäre. Dieser Charakter kommt den Pflichterfüllungen gegenüber den Pflichtforderungen zu. Für eine Pflichtforderung, sei sie nun vereinzelter, individueller und rein positiver oder aber allgemein-formaler Natur, ist diese Deckung der Verwirklichung mit der Forderung ganz wesentlich. Die »Pflicht« enthält keine Möglichkeiten, die über ihre Erfüllung hinaus liegen. Man kann zwar behaupten, daß der Mensch nicht »in vollem Maße« seine Pflicht erfüllen könne, so daß über jede mögliche Erfüllung hinaus noch weitere Forderungen bestünden, und so bis ins Unendliche, weshalb jede Erfüllung einen Annäherungscharakter trage; aber dies besagt eben nur, daß die Erfüllung der Pflicht für uns unvollziehbar sei, wogegen in der als erfüllt gedachten Pflicht Möglichkeit und Verwirklichung genau übereinstimmen. Eine gleiche Struktur zeigen noch andere Sachverhalte, die wir nicht als Pflichtsachverhalte bezeichnen, da sie außerhalb des Gebietes der Ethik liegen: z. B. das Arbeiten einer Maschine, das einen vorweggenommenen Effekt zeitigen »soll«, usw. Wenn die Maschine die verlangte Arbeit leistet, so fallen ihre Leistungen eben auch genau mit einer antizipierenden Forderung zusammen.

Die Mehrzahl der gesamten Wertsachverhalte zeigt jedoch eine ganz verschiedene Struktur. Wenn wir von einer Handlung sagen, es sei eine »edle Tat« gewesen, so schreiben wir ihr damit einen Wert zu, der von der Pflichtmäßigkeit wesensverschieden ist. Die Pflichtmäßigkeit bedeutet, daß die Tat des X einer Forderung, die für X und seine Lage gilt, genau entspricht; der Begriff der Pflicht enthält den Hinweis auf den Menschen, »für den« er gilt, wie auf seine Lage. Anders liegen die Dinge bei einer Wertung wie der »edlen Tat«. Gewiß »soll« eine Tat womöglich edel sein; aber eine Forderung wie diese kann durch keine einzelne Tat äquivalent erfüllt werden. Das »Edle«, das wir so postulieren, birgt einen unermeßlichen Reichtum an Verwirklichungsmöglichkeiten in sich, unzählige Nuancen der selbständigen Einzelqualitäten. Das einzelne Edle ist immer nur Bruchstück, oder genauer: es ist einer »Idee des Edlen« untergeordnet, einem über alles reichen Inbegriff, der über jede seiner Einzelverwirklichungen wesensmäßig hinausgeht. Dies bedeutet nicht etwa, daß Qualitäten wie die des Edlen nicht »voll und ganz zu verwirklichen« seien, sondern nur, daß solche Qualitäten eine »Idee« besitzen, die sich in den einzelnen reichgefüllten Wirklichkeiten der Qualitäten »verkörpert«, aber sie durch die in ihr beschlossenen Möglichkeiten weiterer solcher qualitativer Fülle überragt. So sind die beiden Forderungen: »man soll seine Pflicht tun« und »man soll edel sein« formal verschiedener Natur. Das erstere ist eine echte, d. h. äquivalent zu erfüllende Forderung, in die keine Idee eingeht: »seine Pflicht« ist nicht etwas, was sich in verschiedenen möglichen qualitativ gefüllten Wirklichkeiten verkörpert, sondern sie umreißt genau einen Sachverhalt. Was heißt aber dies: man »soll« edel sein? Hier fühlt man die für die Ethik so sehr bezeichnende fundamentale Unzulänglichkeit der Kategorie des Sollens: daß die höchste ethische Bejahung sich auf Qualitäten richtet, die »da sind«, aber die man nicht von jedermann fordern kann. Gebraucht man aber auch in diesem Falle Formeln wie die obige, also Soll-Formeln, Forderungen, so muß man sich klar machen: daß diese Forderungen, die wir die »ideellen« nennen, eigentlich keine wirklichen Forderungen sind, sondern nur sehr allgemein eine bejahende, billigende Haltung gewissen Qualitäten gegenüber ausdrücken wollen. Wenn man sie als echte Forderungen nimmt, so erscheinen sie zu selbstverständlich und dabei unscharf. Wertideen eignen sich nicht für die Form der Forderung, des Sollens. Der eigentliche Bereich dieser Form ist das »Antworten«, die Äquivalenz.

Der Unterschied zwischen diesen zwei Wertklassen wird näher beleuchtet, wenn wir darauf achten, wie die Wertträger in beiden Fällen geartet sind. Der Träger eines »antwortenden« Wertes ist immer

ein Sachverhalt, der einer Wertqualität aber ein seiner Fülle nach gegebenes Objekt. Kann doch einer Forderung nur ein Sachverhalt, nie aber ein Objekt »äquivalent« sein. Jedoch können wir umgekehrt einem Sachverhalte einen qualitativen Wert zuschreiben, aber nur, wenn wir »durch den Sachverhalt hindurch« auf die Objekte blicken, die ihn erfüllen, so daß uns der Sachverhalt *sub specie* der gefüllten Gegebenheit der an ihm teilhabenden Objekte gegeben wird. Dies ist der Fall, wenn wir behaupten: es ist »edel« von X, »daß« er dies oder jenes tut. Um dies sagen zu können, genügt es nicht zu wissen was X tat, sondern wir müssen seine Tat möglichst tief und voll kennen, der ganzen Fülle und Beschaffenheit der Persönlichkeit des Handelnden nach. Wenn wir uns diesem Aspekt der ganzen Persönlichkeit verschließen, wenn wir unser Urteil bloß darauf gründen, was einer tut, so werden sich für uns alle Abstufungen und Mannigfaltigkeiten der Werte verwischen und nivellieren; es wird nur zwei Quasi-qualitäten geben, nämlich die der Pflichtmäßigkeit und Pflichtwidrigkeit im Sinne des Satzes, ὅτι ἴσα τὰ ἁμαρτήματα καὶ κατορθώματα. Wir kommen in diesem Falle weder zu graduellen noch zu qualitativen Unterschieden in der ethischen Beurteilung: es gibt nur ein Entweder-oder. Und für dieses Entweder-oder, für die pflichtmäßige oder pflichtwidrige Beschaffenheit einer Tat sind immer viele Einzelheiten und Züge, viele individuelle Begleitumstände ohne Bedeutung. Das Ganze aller Einzelheiten, Züge und Begleitumstände wird nie gefordert. Ein solches Ganze ist aber jede Gestalt. Ihr möglicher Wert, z. B. Schönheit, ist ein »ideeller«. —

So sehen wir denn, daß Werte von Gestalten nicht in der Äquivalenz mit einer Forderung bestehen können. Also glauben wir, daß es aussichtslos ist, Gestaltswerte dadurch »definieren« zu wollen, daß man eine Funktion angibt, der sie entsprechen sollen. Nie können wir von einem allgemein-funktionellen Satz her, statuiere er nun die Einheit in der Mannigfaltigkeit oder das harmonische Spiel der Erkenntniskräfte oder sonst was immer, zum Wesen der Gestaltwerte gelangen. Denn alle diese »Definitions«-versuche gehen eigentlich darauf aus, die Gestaltwerte in der Form des »Antwortens« zu fassen. Für uns ist dies nicht angängig. Bei der Gestalt ist die anschauliche Fülle der Gestalt A und O, eins und alles, und diese kann wesensmäßig keinem allgemein-funktionellen Satz äquivalent sein. So liegt der »Sinn« der Gestalt in der Gestalt selber, nicht außer ihr. Es gibt keinen obersten »Grundsatz« der Schönheit (wohl aber eine Idee ihrer, die aber undefinierbar ist).

II.

Im vorangehenden Abschnitt fiel der Ausdruck: »der Sinn der Gestalt«. Von ihm wurde gesagt, daß er ganz »in der Gestalt liege«; d. h. daß außer der Gestalt selbst, also des in Anschaulichkeit Gegebenen, nichts äquivalent diese Gestalt »ausdrücken« könnte. Was aber ist das Gegebene?

Alles hängt davon ab, wie wir auf diese Frage antworten; unsere ganze Auffassung vom Wesen des Gestaltwertes gründet sich darauf, was wir für »unmittelbar gegeben« halten.

Nehmen wir nämlich an, unmittelbar gegeben sei nur das rein Ausdehnungsmäßige (das Nur-Sinnliche, Quantitative, Sinnfremde), dann ergeben sich hieraus folgende Sätze:

1. daß der Wert einer Gestalt als solcher im rein Ausdehnungsmäßigen beschlossen sei;

2. daß der Sinn, den die Gestalt etwa »kündet«, da er nicht zum unmittelbar Gegebenen gehört, sondern nur von außen zu ihm hinzukommt, die rein ästhetische Funktion der Gestalt aufhebe. Rein ästhetisch könnten deshalb nur sinnentleerte räumliche Konfigurationen wirken (Kant).

So meint eine mächtige Richtung in der Ästhetik: daß die Washeit der Gegenstände eigentlich nichts mit dem Wert der Gestalt der Gegenstände als solcher zu tun habe. Wo die Washeit auch in die Wirkung eingehe (wie zweifellos bei allen Gestalten, welche eine »kündende Funktion« haben, also Gestalten von gehaltvollen Dingen sind), da sei diese Einmischung eine außerästhetische, da außeranschauliche Angelegenheit, eine Trübung der Wirkung der reinen Gestalt durch das inhaltliche Moment des Was.

Wir müssen dabei folgendes fest im Auge behalten: diese Auffassung vom Wesen des Ästhetischen als eines Arationalen ist durchaus nur Folge der grundlegenden Voraussetzung, daß nur das Sinnlich-physiologische zur Sphäre der konkreten, unmittelbaren Lebendigkeit gehört; daß alle Sinngebung etwas Künstliches, Unnatürliches, sozusagen Unlebendiges sei. Denn der tiefste Leitsatz aller ästhetischer Überlegungen ist dieser, daß die ästhetische Intention diejenige sei, in der die ganze ungeteilte Lebenseinheit eines Subjektes zum Ausdruck komme, daß in dieser Intention der Mensch innerhalb der Sphäre des Konkreten und Lebendigen bleibe. Von hier aus gelangt man durch die Setzung des Physiologisch-sinnlichen als einzig Konkret-Lebendigen zur Definition des Ästhetischen als rein Ausdehnungshaften. So hat man also zwei verschiedene Arten von Inhalten: die rein rezeptiv innegewordenen, konkret-lebendigen, — und die »in-

tellektuell bearbeiteten«, künstlichen, in denen auch Washeiten und andere »spontane Setzungen« vorkommen.

Dieser ganzen Auffassung gegenüber behaupten wir nun: daß wir auch das Wesen der ästhetischen Intention darin sehen, daß in ihr das Subjekt in seiner ursprünglich-konkreten Lebendigkeit verharrt. Aber wir leugnen, daß das Moment der Washeit »von außen« in die rezipierende Haltung herein- oder besser zu ihr hinzutrete; daß die Washeit, der Sinn, nicht unmittelbar gegeben sei. Wir behaupten, daß wir jede Gestalt als die eines Was auffassen, und zwar unmittelbar in seiner Washeit. Das »rein Ausdehnungsmäßige« ist nicht das allein Gegebene, sondern es ist — soweit man es dem Washeitlichen schlechthin gegenüberstellt — eine Abstraktion. Gerade für das lebendige Ich existiert das Nur-Sinnliche, deshalb Sinnlose, das rein Ausdehnungshafte nicht. Das Ich lebt in der ungeteilten Welt der sinnhaften Erscheinungen.

Der »Sinn« also, den eine Gestalt »kündet«, ist nichts dieser Gestalt Äußerliches. Er ist nicht mit ihr »assoziiert«. Er ist sozusagen selbst in der Gestalt »angeschaut«. »Die Gestalt ist ‚als etwas' bestimmbar und verständlich geworden, indem Unanschauliches [sc. der Sinn] die Funktion von Art und Weise, von der Form des Anschaulichen übernommen hat«. (H. Pleßner und F. Buijtendijk, »Die Deutung des mimischen Ausdrucks« in »Philos. Anzeiger« I. S. 87. Von mir gesperrt.)

Jede Gestalt erfassen wir also in ihrer Washeit, d. h. in der Washeit des Gegenstandes, der diese Gestalt hat. Nun aber ist ein Gegenstand bekanntlich mehreren Washeiten untergeordnet. Ich kann ihn etwa als Rose, als Pflanze, als Lebewesen oder als »etwas Ausgedehntes« auffassen. Aber auch im letzteren Falle fasse ich ihn *sub specie* einer Washeit auf. Nicht steht also »reine Ausdehnungshaftigkeit« als einzig konkreter Inhalt allen übrigen durch die Washaftigkeit »rationalisierten« und entlebendigten Inhalten gegenüber, sondern (sofern sie überhaupt erlebt werden kann) sie selbst ist eine Washeit, wenn auch freilich eine sehr abstrakte und inhaltsarme.

Wenn dem aber so ist: wenn wir jede Gestalt im Aspekt einer Washeit erfassen, dann geht es freilich nicht an, die Gestaltswerte aus »elementaren« Gestaltwerten ableiten und zusammensetzen zu wollen. Wie sollte man auch verfahren, um Werte aus anderen Werten »zusammenzusetzen«? Werte lassen sich doch nicht addieren. Nichts bürgt dafür, daß wenn wir aus zwei einfachen räumlichen Konfigurationen, sagen wir, zwei Linien eine neue Konfiguration zusammenstellen, — daß dann die Werte der betreffenden Konfigurationen auch »zusammen« als resultierende Wertsumme erscheinen. Bezeichnenderweise hat

Fechner dieses erkannt, als er sich um die Auffindung des elementaren ästhetischen Wertes bemühte: daß die Werte gewisser räumlicher Konfigurationen sich beeinflussen, wenn wir aus den letzteren eine neue Einheit entstehen lassen. Die psychischen Auffassungs- und Wirkungskorrelate haben eben eine andere »Geometrie« als die räumlichen Figuren selbst, welche aufgefaßt werden. Wenn mir z. B. die Linien eines schönen menschlichen Körpers gefallen, so bedeutet dies nicht, daß jede Teillinie, oder auch daß nur eine einzige Teillinie aus dem Zusammenhang gerissen und nichts Lebendiges andeutend, mir gefallen würde; der »edle Schwung« der Linien usw. ist freilich eine Qualität, die an der räumlichen Erscheinung haftet, aber eben nur an der Erscheinung, sofern sie Erscheinung eines Menschen ist. Wenn mir eine zur menschlichen Gestalt gehörige Teillinie auch »rein« als Linie, ohne weiter eine »Washeit« auszudrücken, gefällt, so ist doch ihre Qualität unterdessen eine andere geworden, und ermangelt keineswegs der Washeit überhaupt: sie präsentiert sich in der Washeit einer »Linie«.

III.

So hat es sich uns ergeben, daß die Sphäre des Ästhetischen keineswegs jedem »inhaltlichen« Moment, jedem Sinn fremd gegenübersteht; sondern der Sinn, das Moment der Washeit ist geradezu begründend für jeden Gestaltwert. Die »Washeit« aber ist nicht nur eine rationale, sondern auch eine ontologische Kategorie. Wenn wir an einer Gestalt die Washeit erfassen, d. h. erkennen, wes Gegenstandes Gestalt sie ist, — dann haben wir nicht nur einen Inhalt rationell durchdrungen, sondern auch ein Stück des Seins, der Wirklichkeit ihrem Sosein nach erfaßt. Demnach wäre für die ästhetische Auffassung nicht nur der intelligible »Inhalt«, sondern auch das wirkliche »Sein« des Gegenstandes begründend, worauf sie sich richtet. Das ontologische Moment, das der Realität erweist sich so als ästhetisch relevant. Jedoch müssen wir an diesem Punkte eine wichtige Scheidung vollführen.

Es ist nämlich nicht immer so, daß die eine Washeit kündende Gestalt tatsächlich, ontisch zu einem Stück Wirklichkeit gehört, welches ihre Washeit eben »bedeutet«. Mit andern Worten: es gibt »Dinge«, die die Gestalt eines anderen »Dinges« haben (z. B. Bilder). Hier ist das Moment der Washeit sozusagen gespalten. Sie erfüllt nicht in gleichem Sinne ihre sinnkündende und ihre seinkündende, ihre rationelle und ihre ontologische Funktion. Wir sagen in diesem Falle, daß eine »Washeit« einem abweichenden «Wassein« gegenübersteht. Die ästhetische Intention wird ganz verschieden geartet sein in den beiden Fällen: 1. wenn sie sich auf einen Gegenstand richtet, bei dem Was-

heit und Wassein nicht getrennt sind und 2. bei einem Gegenstande, bei dem dies der Fall ist (bei einem als Bild aufgefaßten Bilde). Die erstere Intention ist die ungeteilte rationell-ontische Gestalterfassung; die letztere die »Bildintention«.

Betrachten wir die Wertungen, die auf Grund der ersten Intentionsart zustandekommen, d. h. wo die Washeit als die inhaltliche Seite des entsprechenden Wasseins genommen wird. Diese Wertungen sind vom Typus: Das ist ein schönes X. Das X wird in der ontologisch-realen Sphäre gesetzt. — Dagegen wird bei dem Bild das reale Wassein des Gegenstandes (daß es ein »Bild« ist) nicht als durch die erkannte Washeit der dargestellten Dinge inhaltlich erfüllt genommen. Die Wertung des Bildes hat also nichts damit zu tun, ob das dargestellte Ding »ein schönes X« sei oder nicht. Solange man z. B. ein Bild eines Pferdes betrachtend es daraufhin ansieht, ob das Pferd schön sei, vollzieht man nicht die eigentliche »Bildintention«. Man sagt da: dieses Pferd ist schön und denkt an das wirkliche Pferd, welches »so aussieht«. Gerade diese »Verdopplung« aber, diese Bezugnahme auf außerhalb des Kunstwerks befindliche reale Objekte, wird durch das Wesen der adäquaten Bildintention ausgeschlossen, wie wir noch sehen werden.

Bevor wir aber die (sehr schwierige) Analyse der Bildintention vornehmen, wollen wir die erstgenannte, rationell-ontisch ungeteilte Intention untersuchen. Sie erfaßt Werte in der Form des Satzes: dies ist ein schönes X. Dies bedeutet, daß für die Wertung die Art, die Gattung, die Gruppe entscheidend ist, in der der Gegenstand erfaßt wird. Zu jeder bekannten Art oder Gruppe gehören gewisse geforderte Gestaltqualitäten. Echte Arten sind z. B. die zoologischen Gattungen. Exemplare solcher Gattungen sind nicht zunächst als »etwas Ausgedehntes« angeschaut, und etwa zuerst die Gefälligkeit der ausgedehnten Erscheinung als solcher und erst dann die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gattung festgestellt, sondern das Pferd wird als Pferd erkannt und je nach der Gestaltqualität, die man bei einem Pferd »erwartet«, als schön oder häßlich beurteilt. Wenn der Betrachtende kein Kenner von Pferden ist, dann wird er geneigt sein, seine ästhetische Beurteilung auf eine allgemeinere Zuordnung und Erwartung zu gründen: etwa auf die Erwartung von »Tierformen überhaupt«. Weiß er aber überhaupt nicht, was ein Pferd ist, und nicht einmal, daß er an ihm »ein Tier« vor sich hat: dann wird sich seine Beurteilung auf »Etwas Ausgedehntes überhaupt« richten; z. B. bei einem kleinen Kinde. Solchen Beurteilungen kommt aber natürlich kein Erkenntniswert in bezug auf die Schönheit des Pferdes zu. Die »Kenner« unterscheiden sich aber dadurch von den »Nichtkennern«, daß sie von

Allgemeinheiten zu niedrigeren und zu den niedrigsten Differenzen vordringen können. Wo einer »ein Tier« sieht, sehen sie etwa »ein Araberpferd«; wo einer »ein Musikstück« hört, hören sie »eine Toccata aus dem 17. Jahrhundert«. Es leuchtet ein, daß die jeweils spezielleren Aspekte die wertvolleren Urteile begründen. Ein »ästhetisches« Urteil, dessen Gegenstand im Aspekte der ganz allgemeinen Washeit »sichtbares Ding überhaupt« erfaßt wird, ist also nicht das ästhetische Urteil schlechthin, sondern nicht viel mehr als nichts, eine peinliche Primitivität, wie sie (erfolgreich) erstrebt wird in allen Diskussionen darüber, welche Proportionen von Dreiecken und rechten Winkeln die »gefälligsten« sind.

Wie verhält sich nun aber »Kennerschaft« zu (theoretischer) Wissenschaft? Zum »Erfassen unter einem speziellen Aspekt« gehören ja offenbar viele theoretische Kenntnisse. Jedoch sind es nicht die angehäuften Kenntnisse als solche, die die Kategorien und die Inhalte der ästhetischen Beurteilungen ergeben. Die vollkommene Kenntnis aller Lebensbedingungen des Pferdes vermag z. B. eine pragmatische Beurteilung der Gestalt zu begründen: nämlich eine Beurteilung daraufhin, ob das Tier lebensfähig und für gewisse Zwecke und Funktionen geeignet ist. Auch diese pragmatische Wertung bedient sich häufig des Wortes »schön« und erfordert eine gewisse Kennerschaft. Aber die echte ästhetische Wertung und Kennerschaft geht darüber hinaus. Für diese ist es bezeichnend, daß sie über das »Stückwerk« des auf das Einzelne gehenden Wissens hinaus zur Einheit des sich in der Gestalt manifestierenden inneren »Lebens« vordringen. Nur was »lebendig« ist, kann ästhetisch beurteilt werden; aber freilich »Lebendigkeit« nicht nur im biologischen Sinne genommen. Die »Gestalt« wird demnach ästhetisch erfaßt in der »vitalen Supposition«, als Ausfluß einer inneren Lebenseinheit. Die ausgedehnte, räumliche Erscheinung ist nicht Ausgangspunkt der ästhetischen Auffassung, sondern vielmehr ihr Endpunkt; wir »projizieren« nicht nachträglich eine »Lebendigkeit« hinter das Räumliche, sondern erleben im Anschauen sein Hervorquellen aus der Lebendigkeit. Ein Kenner ist der, der mit einer Art oder Sphäre der (tierischen oder geistigen) Lebendigkeit derart vertraut ist, daß er ihre Gestaltwerdung, ihre Raumwerdung innerlich vollziehen kann.

Noch eine Anmerkung über Erkenntniswert von ästhetischen Beurteilungen: dieser Erkenntniswert ist auch ein Problem. Man sollte in der Ästhetik nicht, wie dies so häufig geschieht, alle Eindrücke und Beurteilungen als etwas Letztes, Endgültiges, Undiskutierbares hinnehmen. *De gustibus est disputandum*, wenn anders die Ästhetik es wirklich mit Werten zu tun hat und sich nicht auf reine Beschreibung gewisser Tatsachen beschränkt. In der Tat schätzen wir die Ansicht

des Sportsmanns und des Buchhalters über Pferde, des Kunsthistorikers und der Gemüsefrau über Bilder nicht gleich. Freilich ist kein Urteil schlechthin endgültig und unappellierbar; aber wenn auch inhaltlich keine exakte Evidenz zu erzielen ist, so bleiben doch sozusagen die Höhenlagen, von denen aus ein Urteil seinen Ausgang nimmt, nichtsdestoweniger klar geschieden. Die Intimität des Urteilenden mit dem inneren Leben seines Gegenstandes, der Grad, in dem sein Leben mit diesem Leben mitzuschwingen vermag, befähigt ihn dazu, ästhetische Werte wahrzunehmen und verleiht seinem Urteil zwar nicht Exaktheit, aber doch einen lebensbedingten Erkenntniswert.

IV.

Wir sprachen von Urteilen vom Typus: dies ist ein schönes X, die sich auf Exemplare von echten (zoologischen) Gattungen bezogen. Nun wollen wir den Wert, den ein solches Urteil feststellt, von einem ganz speziellen Gesichtspunkt aus betrachten: nämlich von dem Gesichtspunkt aus, ob dieser Wert auch durch eine menschliche »Betätigung« hervorgebracht werden kann oder nicht; d. h. ob der Wert einer »natürlichen« Gestalt auch dann noch dieser Gestalt zukommt, wenn die Gestalt ontisch leer ist, wenn sie an einem Raumdinge erscheint, das nicht mehr das »ist«, was die Gestalt selbst »kündet«. Mit anderen Worten bedeutet die Frage dieses: ist der Wert einer Gestalt indifferent dem Umstand gegenüber, ob bei der Gestalt »Washeit und Wassein« beisammen sind oder nicht? Diese Frage eröffnet die Problematik der Bildsupposition. Sie hängt, wie angedeutet wurde, mit dem Problem der menschlichen Hervorbringung von Gestaltwerten zusammen: denn der Mensch kann eine Gestalt »künstlich machen«, die ein (natürliches) Was kündet, aber keine, zu der auch das entsprechende Wassein gehört.

Man könnte meinen, die ganze ontologische Fragestellung, wie sie hier und im vorhergehenden Abschnitt aufgeworfen wurde, sei hier nicht am Platze; sie belaste durch ihre Erdenschwere die heiteren Regionen des »schönen Scheins«. Man frage, wenn man die Dinge auf ihre Schönheit, d. h. ästhetisch ansehe, eben nicht danach, was sie tatsächlich sind. Nun, — »fragen« tut man danach freilich nicht, da die ästhetische »Frage« eben anderswohin gerichtet ist. Aber die Voraussetzungen, die schon die Frage und erst recht jede Antwort darauf begründen, enthalten (unausgesprochen, aber mitgemeint) das jeweilige ontologische Verankertsein der Gestalt.

Wir meinen also: der Wert einer Gestalt ist wesentlich dadurch bestimmt, ob ich die Gestalt im Aspekt des zu ihr gehörigen Was-

seins erfasse [1]). Die Werte so bestimmter Gestalten sind durch keine Nachahmung der bloßen Gestalt zu verwirklichen. Der Gestaltwert der »natürlichen« (selbst nicht menschlich zu »machenden«) Dinge ist an ihre Realität geknüpft. Wenn die nachgemachte Gestalt dem Vorbilde auch ganz ähnlich ist, — selbst dann trägt sie nicht mehr den gleichen Wert. Denn das Wesentliche, das Leben, dessen unmittelbare Raumwerdung die Gestalt ist, fehlt bei dem Nachbilde. Der Mensch kann Gestalten bilden und diese Gestalten können auch Werte haben; — aber die Werte sind nicht derselben Art wie bei den Gestalten der Naturdinge. Auch ihre Größenbeziehungen sind verschiedene: Werte von abgebildeten Gestalten wachsen nicht in dem Sinne und Maße, wie die Werte der Gestalten der Vorbilder. Der menschlich hervorgebrachte Wert ist nicht der Wert des Originals, der eigenwillig im Wassein dieses Originals verharrt und außerhalb dieses nirgends sonst aufzufinden und hervorzubringen ist.

Es ist von vornherein klar, daß bei der menschlichen Fähigkeit der »Hervorbringung« von Gestaltwerten auch »Dinge« hervorgebracht werden müssen, »an« denen die wertvolle Gestalt erscheint. Nur sind hierbei viele Dinge, und zwar eben solche, deren Gestalt uns am meisten interessiert, nämlich die Lebewesen, ausgeschlossen. Es bleiben eben nur die »künstlichen« Dinge. Nun aber besteht bei einem künstlichen Dinge zwischen dem Gestaltwert und der Washeit des Dinges ein anderes Verhältnis als bei »natürlichen« Dingen. Bei den letzteren floß die Idee der Gestalt sozusagen aus dem lebendigen Erfassen der Washeit des Dinges, die Gestalt war Erscheinung eines inneren Lebensganzen. Künstliche Dinge haben aber keine solche Lebendigkeit, die in ihrem empirischen, individuellen Dasein beschlossen wäre. Dies ist der entscheidende Punkt. Das hier und jetzt atmende individuell-empirische Sein des Tiers läßt seine Gestalt gleichsam von innen erglänzen; wir vermögen seine Schönheit wie aus dem Zentrum quellend zu erfassen, »daß es ein Pferd ist«, »daß es ein Schwan ist«. Nimmermehr quillt aber die Schönheit eines Bildes aus dem Zentrum, daß es »ein Bild« ist, die eines Tisches daraus, daß es »ein Tisch« ist. Die Gestaltwerte der natürlichen Dinge speisen sich aus der atmend-lebendigen Besonderung. Bei künstlichen Dingen ist diese letzte Quelle immer etwas, was über das empirische Sein des Dinges irgendwie erhaben ist, was diesem gegenüber irgendwie »höher« ist. Der Wert der künstlichen Gestalt erscheint zwar auch in einer Ein-

[1]) Hierzu gehört auch der oben angeführte Fall des Bildes vom Pferde, woran der Betrachter »das schöne Pferd« wertet. Denn was er hier betrachtet, ist durchaus nicht das Bild, sondern das wirkliche Pferd, das er sich »mittels« des Bildes vergegenwärtigt.

maligkeit, in einem Hier und Jetzt, aber in einem Hier und Jetzt, welches über alles Empirische geschichtet ist, wie in einer anderen Kategorie.

Es gilt jetzt, diese Kategorie, d. h. die Voraussetzungen, auf denen der Wert der »künstlichen« Gestalten sich gründet, klarzustellen. Diese Voraussetzungen zerfallen nun in zwei Gruppen; es gibt zwei Wege des Wertschaffens im Künstlichen. Der eine Weg heißt Bild; der andere tektonisch-architektonisches Werk oder auch Ornamentik.

Betrachten wir zuerst die Bildintention. In ihr spielt, wie schon angedeutet wurde, das Wassein des realen Dinges selbst eine seltsam zurückgedrängte, sozusagen eine negative Rolle. Daß das Ding »ein Bild« ist, ist etwas völlig Leeres. Es ist eher ein Mangel an Washeit als selbst eine Washeit. Die Seinsart »Bild« ist ein Ausnahmefall. Alle anderen wirklichen Dinge: Menschen, Tiere, Pflanzen, Kristalle, Wolken, andere Naturdinge; Tische, Stühle und Häuser; ja Schein- und Gaukelbilder wie ein Spiegelbild, ein Regenbogen, ein Phantom gehören zu einer umfassenden Gruppe der einheitlichen raumzeitlichen Realität. Ein Bild ist aber (nicht als ein Stück Materie, sondern) gerade in seiner Funktion als Bild »nicht« ein wirkliches Ding, »sondern« ein Bild. Es »sondert« sich von der übrigen Wirklichkeit ab, die an seinem Rahmen, wie Simmel es bemerkte, zurückweicht und aufhört. Wodurch kommt dieses Wunderbare zustande? Es ist dies eben das wundervolle Paradoxon des Bildes: es ist eben deshalb für es möglich, kein Ding zu sein, weil es ein Ding darstellt, es sondert sich dadurch von der übrigen Welt ab, daß es die Inhalte dieser Welt in sich aufnimmt. Wenn man auf die Weise etwas von der übrigen Welt völlig Abgeschnittenes, Exzeptionelles, Unerhörtes schaffen wollte, daß man nach einer Gestalt strebte, die keiner sonst ähnlich wäre: da müßte man einsehen, daß das hervorgebrachte Ding in seiner ganzen, so pochend hervorgekehrten Individualität doch ein Ding unter den übrigen sei, keine Aufhebung, sondern eine Vermehrung der Dingwelt überhaupt. Aber dieser Bann wird gebrochen, sobald das Hervorgebrachte etwas abbildet, etwas darstellt: da stellt es sich jedem Ding überhaupt gegenüber, da wird es zu einem Etwas, dessen Wassein etwas Belangloses, etwas Negatives ist, das im Künden des Inhalts aufgeht und über das Sein schweigt.

Man kann hier einwenden: daß diese Neutralität des Bildes eine zeitbedingte Erscheinung, geknüpft an unseren Begriff der »reinen« Kunst sei. Andere Kulturen hätten eine ganz anders seins- und lebensgesättigte Vorstellung vom Bilde gehabt, das selbst göttliche Kräfte ausstrahlte und Anbetung heischte. Hiergegen scheint es uns, daß nichts besser die eigentümliche Funktion des Bildes zeigt, als

gerade diese magische Geburt seiner. Das Bild gab Macht über die Welt der Dinge, es war (wie das Wort) ein Mittel, die Welt zu meistern und zu überwinden: dies ist schon ebenso »Bildfunktion«, wie die heutige des »reinen«, unpraktischen Darstellens. Die »Bedeutung«, die »Darstellung« bedeutet immer einen Schritt über die gesamte Dingwelt hinaus. Deshalb ist ihr erstes Erscheinen und ihre Geschichte bis ganz spät von magischem Lichte umstrahlt.

Ein anderer Einwand betrifft die »gegenstandslose Malerei«. Nun gibt es für uns eine gegenstandslose Bildkunst nicht; das ist Selbstwiderspruch. Was als gegenstandslose Malerei angesprochen werden kann, das ist entweder Ornamentik (die wir behandeln werden) oder aber expressionistische nicht-darstellende Kunst. Diese fällt aber, wo tatsächlich jede darstellende Funktion fehlt und somit die farbige Fläche als »Fläche« nur sich präsentiert, schließlich auch unter die Kategorie des Ornaments (s. u.); aber diese Fälle sind unwesentlich. Wesentlicher sind für die expressionistische Malerei die »Bilder«, die nichts »ähnlich« sind und doch keineswegs bloß als Farbenkleckse oder als »Zierde« aufgefaßt werden wollen. Diese Bilder stellen nun etwas dar, so gut wie alle übliche Malerei; nur sind es »Kräfte« und »Tendenzen«, die sie darstellen als etwas Unanschauliches, Unräumliches. Ob die Übersetzung von Unräumlichem in die Sprache der Flächenfüllung auf expressionistische Weise sinnvoll sei, beschäftigt uns hier nicht. Wir wollen nur sagen, daß es sich dabei durchaus um »gegenständliche Malerei« handelt.

Es muß aber sofort gesagt werden: daß »Gegenständlichkeit« nicht Beziehung auf einen außerhalb des Kunstwerks befindlichen »Gegenstand«, Darstellung nicht Darstellung eines empirischen Objekts bedeutet. Wenn man Gegenständlichkeit so versteht, dann ist alle Kunst gegenstandslos. Daß das Bild die »Inhalte der sichtbaren Welt« in sich aufgenommen hat, das bedeutet nicht etwa ein Zuordnungsverhältnis zu realen Exemplaren der Dingwelt, sondern lediglich dies: daß im Bildraume (oder in der Bildmasse) Gestalten erscheinen, die dingliche Washeit künden. Innerhalb dieser Grenze herrscht völlige Freiheit in betreff der Realität (des realen Vorkommens) oder der »Wahrscheinlichkeit« jener Dinglichkeiten. Die Funktion des Bildes erfordert auch keine »Ähnlichkeit« mit realen Dingen. Daß sie auch keine »Schönheit« der dargestellten Gegenstände erfordere, haben wir oben dargetan.

Es kommt vielmehr auf etwas anderes an, auf die Wertmöglichkeit, die einzig und allein in der eigenartigen Seinsweise des Bildes beschlossen ist: d. h. in einer Seinsweise, worin Wassein und Washeit getrennt sind, worin die Gestalten bloß die Washeit, den Inhalt kün-

den und kein Sein. Hierdurch erwachen sozusagen neue, sonst undenkbare Kräfte in ihnen: im bloß Darstellenden, nicht Seienden kommt etwas Ewiges zum Vorschein, das, was an der Sichtbarkeit überhaupt von der Stoffgebundenheit des empirischen Seins frei ist. Wo reale Dinge gesehen werden, dort ist ihre Sichtbarkeit, wie wir sagten, nur ein Ausfluß, eine Manifestierung ihres Seins. Immer ist solche Sichtbarkeit etwas Sekundäres. Das Bild aber befreit und erhöht die Sichtbarkeit. Ihm liegt (sei es »Magie« oder »Kunst«) der Glaube zugrunde, daß die Sichtbarkeit an sich, die Gestaltlichkeit eine Weltbedeutung in sich trage, im Tiefsten des Seins verankert sei. Gäbe es nicht diese »Idee des Bildes«, dann faßten wir alle Sichtbarkeit bloß als unselbständigen Teil und Bruchstück eines Gesamtseins, und ihre Werte wären an dieses Gesamtsein gebunden und somit für alle menschliche Betätigung unrealisierbar. Jede Wertverwirklichung des Menschen beginnt aber dort, wo ein Teilgebiet des Gesamtseins »für« das Ganze gleichsam stellvertretend wird, wo das Bruchstück, die Abbreviation in sich die das Ganze durchwaltenden Kräfte ballt und zusammenfaßt. Die Idee des (praktischen, menschlich zu verwirklichenden) Wertes hängt aufs engste mit der Idee der Abbreviation zusammen. Immer der gleiche Gedanke: der Mensch wird Herr über die »ganze« Natur, wenn er einen Teil ihr so gegenüberstellt, daß dieser das Ganze repräsentiert, bedeutet, den Kräftegehalt desselben in sich faßt; in Magie, Religion, Kunst, Philosophie, Wissenschaft. Prinzipiell gibt es so viele Arten der Wertverwirklichung, als es Weisen gibt, Teilgebiete des Seins auszusondern, die irgendwie die Bedeutung des Ganzen tragen können. Eine solche Weise ist das Bild. Es hält vom übrigen Sein abgesondert die reine dingliche Sichtbarkeit fest und stellt die Weltbedeutung dieser reinen Sichtbarkeit heraus. Es handelt sich beim Bilde um dies: in einem begrenzten Raume, an sichtbaren Gestalten, so viel Reichtum und Tiefe des Seins durch sichtbare Erscheinung festzubannen wie nur möglich. Es ist undefinierbar, es ist Geheimnis, wie die Sichtbarkeit solches schaffen kann. Wir wissen, daß die konkrete Erscheinungsweise in den aufeinander folgenden Zeiten sich ändert. Es sind je andere Modi der Sichtbarkeit, die zum Tiefsten hinabreichen. Aber dies zu verfolgen ist nicht mehr unsere Aufgabe.

V.

Die Idee und Funktion des Ornaments ist ihrem Ausgangspunkt nach der des Bildes entgegengesetzt. Beim Bild spielt das Moment des »Wasseins« (der Umstand, »daß das betrachtete Ding ein Bild ist«) auch seine bedingende Rolle im Akte der Gestalterfassung, aber,

wie wir sahen, ist diese Rolle eine sozusagen negative. Mit andern Worten: es ist nicht einerlei, ob das betrachtete Ding als ein Bild aufgefaßt wird oder nicht, aber wenn es als ein Bild erkannt ist, so richten wir unsere Aufmerksamkeit nicht auf diesen Punkt; wir konstatieren nicht formell, daß es ja bloß ein Bild und nicht etwa eine reelle Sache ist. Statt das Bild in den einheitlichen Dingraum einzuordnen, stellen wir es diesem gegenüber. Beim Ornament fehlt dieses Verlassen des Umweltraumes der »Dinge«. Kein Ornament »schwebt« sozusagen frei in einem ideellen Raum; es gibt nicht das Ornament für sich. Sondern das Ornament erscheint an einer Stelle des Dingraumes, und es hat die Funktion, diese Stelle zu »zieren«, zu erhöhen, bedeutend zu machen.

Ich kann (und dies wird durch das Folgende besonders klar werden) über den Wert eines Ornaments nicht urteilen, wenn mir bloß das Lineament für sich vorschwebt oder wenn ich es losgelöst vom Gegenstande »auf dem Papier« sehe. Fehlt in diesem Falle jeder Hinweis auf den dinglichen Träger des Ornaments, so wird mein Urteil notgedrungen davon ausgehen, ob das Ornament »diese Papierfläche« ziert; eine etwas absonderliche Frage, da ein Blatt Papier mitten in einem Buch nicht zu den Dingen gehört, die geschmückt werden sollen. (Etwas anderes ist es, wenn das Blatt eine besondere Funktion ausübt: einen Text begrenzend einfaßt usw.) Auch kommt es nicht häufig vor, daß Ornamente rein für sich, ohne jeden Hinweis auf ihren Träger, abgebildet werden. Wenn es vorkommt, so wirkt es sinnlos.

Der Ort des Ornamentes ist »an« seinem Träger, einem »Dinge« des dinglichen Umweltraumes. Es »bejaht« dieses Ding und damit den realen Dingraum, statt ihn aufzuheben. Aber diese »Bejahung« ist etwas völlig anderes, als der Schönheitswert der Gestalten von natürlichen Dingen, von dem wir oben gesprochen haben. Denn auch hier fehlt, ebenso wie bei dem Bilde, die zentrale, gebende Funktion des Wasseins des realen Dinges. Wenn dieses ein Naturding ist, — etwas, worin das »Leben der Natur« sich selbst lebt und offenbart, — so »quillt« aus seinem Wassein der Wert seiner Gestalt. Beim Ornamentträger — einem künstlichen oder als künstlich betrachteten Dinge — spielt das Wassein eine solche Rolle nicht. »Daß« das geschmückte Ding eine Wand ist, — hieraus fließt keine Gestalt-idee. Das Ornament setzt sozusagen an einem andern Punkte ein, speist sich aus einer andern Quelle. Es hebt das Wassein des Trägers nicht auf, ja es bejaht es; aber nicht aus diesem Wassein selbst heraus, sondern auf Grund ganz anderer Möglichkeiten. Und hier stoßen wir auf ein ähnliches Paradoxon wie bei dem Bilde: das Ornament kann das Wassein der Dinge nur dadurch bejahen, daß es für sich keinerlei

dingliches Wassein kündet. So wird es zu etwas durchaus Unselbständigem, Sekundärem; wir blicken »durch es hindurch« auf ein Ding, das aber eben »durch es hindurch« bedeutend und schön erscheint [1]).

Das Bild konnte deshalb ein Weg der Werteverwirklichung werden, weil es die »reine Sichtbarkeit« des dinglichen Raumes isoliert, rein für sich ergriff und zur Trägerin von Weltbedeutung werden ließ. Das Ornament ergreift die »reine Sichtbarkeit« des nichtdinglichen, des geometrischen Raumes. In ihm strahlen nicht alle Kräfte der in Sichtbarkeit erscheinenden Dinglichkeiten; webt nicht das dynamisch durchwirkte Nebeneinander und Ineinander von Leben, Leib, Bewegung, Licht. Sondern die Dynamik, die das Ornament erfüllt, ist die undingliche, abstrakte der reinen Raumfüllung. Das Ornament erscheint immer mitten im Dingraume, sein Gehalt stammt aber vom dinglich leeren Raum, der sozusagen »hinter« dem dinglichen liegt. Wir sahen, daß das Bild außerhalb des Dingraumes erscheint, während sein Gehalt aus der dinglichen Raumfülle stammt. Beide Wege menschlicher Gestaltung zeigen eine Trennung von Sein und Gehalt [2]).

Das Ornament dringt also sozusagen hinter den Dingraum, um ihm eine Bedeutung geben zu können, die ihm sonst versagt wäre; sind doch die »Dinge«, um die es sich da handelt, »künstliche«, einer aus ihrem Sein selbst fließenden Bedeutung ermangelnd. Auch dieses Verlassen der Dinglichkeit ist eine Überwindung und hat eine »magische Geburt«: die Magie der rein geometrischen Form, des rhythmischen Auf und Ab, Ein und Aus! Auch die »Kräfte«, die wir heute im Ornament erfassen, gaben sich dem Menschen zuerst als magische Kräfte. Neben der Magie der Bedeutung, des Wortes und des Bildes, steht die der Bannung durch das schlechthin Bedeutungslose.

Das Verhältnis zwischen dem Dingraum und dem »hinter« ihm liegenden bloßen Kräfte- und Ausdehnungsraum ist ein eigenartiges.

---

[1]) Die Übergänge zwischen Bildfunktion und Ornamentfunktion, also die Fälle, wo ein Ornament etwas darstellt oder ein Bild ornamental verziert, seien hier erwähnt; aber wir können sie in dieser prinzipiellen Untersuchung nicht eingehend behandeln.

[2]) Zur Behauptung des Zusammenhanges zwischen Ornament und dinglichem Träger vgl. Adama v. Scheltema, Die altnordische Kunst, 1923: »... daß das Ornament als solches, d. h. auf Grund seiner elementaren, verzierenden Tätigkeit nicht bloß für sich da ist als eine Form, die man nach Belieben vom verzierten Objekt trennen könnte, ... sondern daß es erst im Zusammenhang mit dem Träger seine eigenartige Bedeutung, seinen Charakter als Ornament erhält«, S. 9; zur Darstellung von »Kräften« (»Kräftesymbolisieren«) vgl. a. a. O. S. 30 f.

Man soll nicht meinen, daß zwischen ihnen jede Wechselwirkung fehlt, d. h. daß für das Ornament nur die rein geometrischen Daten (Größe, Gestalt usw.) des Trägers von Belang seien. Erstens spielt für das Ornament, wie jeder verzierende Künstler weiß, die Washeit des Trägers eine gewisse Rolle: nicht eine »gebende«, sondern eine begrenzende. Das Ornament ist frei, darf aber keine »Stimmung« erzeugen, die der »Bestimmung« des Trägers entgegenwirkt. Aber ein noch eigentümlicherer Zusammenhang besteht zwischen jenem Kräfteraum und dem Stoff des Trägers. Es ist so, daß jene Kräfte »durch das Medium« des technisch zu bewältigenden Stoffes weben und wirken. Auch hier verhält sich das Stoffliche nicht »gebend«, sondern begrenzend. Wir denken nicht so sehr an die vielberufene »Materialgemäßheit« als vielmehr an dies: es ist, als ob im Ornament der jeweilige Widerstand in Anschlag gebracht wäre, den der Stoff bereitet. Ist der letztere sehr schwierig zu bearbeiten, so genügt uns eine einfache Zeichnung vollkommen, und wir fordern keine geometrische Exaktheit. In einem »leichten« Material wirken dieselben Formen dann nicht. Als Buchverzierung fordern wir geometrisch exaktere und reichere Gebilde als z. B. die Muster der orientalischen Keramik, die uns entzücken. Es ist wahr, daß sich in einem »schwierigen« Material, z. B. in Keramik oder Bronze, auch rein äußerlich Wirkungen erzielen lassen, die sonst unerreichbar sind: Lustre, Schmelz, gesättigte Farbe usw. Jedoch spielen nicht bloß diese Faktoren ihre Rolle bei der Beurteilung, sondern durchaus auch der Widerstand des Materials (man denke an die Beurteilung maschinell hervorgebrachter Sachen). Es ist, als ob wir die im Ornament vorhandene gesamte Energiesumme schätzten, die teils zur Überwindung des Widerstandes gebraucht wird, teils sich im freien Spiel entfaltet [1]).

Es bliebe noch übrig, die Werte von tektonischen und architektonischen Gestalten zu untersuchen; aber die Prinzipien weichen nicht erheblich von den dargelegten der Ornamentik ab. Zunächst haben wir auch hier ein Verweilen mitten im Dingraum [2]); sodann aber auch

[1]) Eine Analogie aus der Bildkunst: man denke an Bilder, die nebenher eine erzählende oder werbende Bedeutung verkünden. Von solchen Bildern »fordern« wir nicht dieselbe technische »Ausführlichkeit« wie von rein darstellenden Bildern. Ja, eine Illustration (z. B. eines Witzes) oder ein Werbebild wirkt peinlich, wenn es eine völlig durchgearbeitete Fläche zeigt; ebenso wie jede Skizze etwas »sagt«. Freilich wird hier die Auffassung der Bedeutung und die des Bildes nicht zu einer einheitlichen Beurteilung summiert und die außerbildnerische Funktion geht nicht in die Schätzung des Bildes ein.

[2]) Hierzu vgl. Dagobert Frey: Zur Wesensbestimmung der Architektur in dieser Zeitschrift, Bd. XIX, S. 64.

den Bezug auf den reinen Ausdehnungs- und Kräfteraum. Einen Unterschied zwischen beiden Gebieten macht dies: daß tektonische und architektonische Gestalten nichts Sekundäres sind, sondern in und für sich selbst bestehen; sodann daß die »Kräfte«, um die es sich handelt, nicht allgemein-abstrakte Raumfüllungskräfte sind, sondern Kräfte des Widerstandes gegen die Schwere der Massen, aufrichtende, türmende, hegende Kräfte. Beide Momente gehören zusammen: architektonische Gestalten bestehen deshalb für sich, weil sie ja nicht gegebenen Stoffraum ausfüllen, sondern selbst die Gestaltung des Stoffraums von sich aus schöpferisch-erzeugend vollziehen.

Bemerkungen.

Kunst und Natur.

Von

Karl Schorn.

Um das Verhältnis der Kunst zur Natur richtig zu bestimmen, genügt es nicht, festzustellen, worin beide sich von einander unterscheiden. Es muß vielmehr versucht werden, jene höher beziehungsweise tiefer gelegene Ebene aufzuweisen, von welcher aus beide als verschiedene Erscheinungsformen eines einzigen Prinzips erkannt werden können.

Was nun jene Unterscheidung von Kunst und Natur anbetrifft, d. h. jene Feststellungen, was Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur nicht ist, so handelt es sich meist um bekannte Dinge. In summarischer Zusammenfassung ließe sich hierüber etwa folgendes sagen: Zunächst ist Kunst offenbar nicht reine Nachahmung der Natur im Sinne einer bloßen realistisch gemeinten Wiederholung von deren Erscheinungsformen, der als letztzuerstrebendes Ziel die Identifizierung von Kunstwerk und Naturerscheinung vorschweben würde. Solches Ziel könnte vielleicht in Richtung der experimentellen Naturwissenschaften, nicht aber in der der Kunst gelegen sein. Anderseits aber kommen wir dem, was Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur ist, nicht näher, wenn wir im Gegensatz zu obigem behaupten, sie sei Reinigung und Rückführung der empirischen Scheinbilder der Natur auf ihre ideellen Urbilder. Solche Absichten sind zwar innerhalb eines besonderen Bereiches künstlerischen Gestaltungswillens wirksam, als letzte wirkende Ursachen innerhalb der Kunstgestaltung allgemein aber sind sie nicht erweisbar.

Um nun zu dem zu gelangen, was Kunst in ihrem Verhältnis zur Natur ist, müssen wir versuchen, zum Ursprung der künstlerischen Betätigung vorzudringen, und zwar auf der Linie, von wo her sie als naturnachahmende Betätigung auftaucht. Wird nun hier gesagt, daß der künstlerische Nachahmungstrieb aus einem ursprünglichen Spieltrieb hergeleitet werden müsse, so ist hiermit recht wenig gesagt; die Fragestellung erscheint nur um ein Glied nach rückwärts verschoben. Erst wenn es uns gelingt, diesen spielenden Nachahmungstrieb in seinem Verwandtschaftsverhältnis zu dem, was eigentlich mit der Nachahmung gemeint ist, zu bestimmen, wenn wir also den diesem Nachahmungstrieb entsprechenden Urvorgang, sein Vor- und Gegenspiel erfaßt haben, haben wir etwas für die Bestimmung dieses ursprünglichen künstlerischen Nachahmungstriebes Wertvolles gesagt, nämlich die Möglichkeit, beziehungsweise Notwendigkeit eines solchen Triebes dargelegt.

Könnte nun von dem naiven künstlerischen Realismus, der sich die Darstellung von Naturerscheinungen so, wie sie realiter sind, zum Vorwurf nimmt, noch angenommen werden, daß von ihm diese Wirklichkeitserscheinungen als solche mit der Nachahmung gemeint sind, so erkennen wir schon beim Impressionismus, der sich die Naturerscheinungen nicht so, wie sie realiter sind, vielmehr so, wie sie der sinnlichen Subjektivität des Menschen erscheinen, zum Vorwurf nimmt, daß hier

nicht die Naturerscheinung als solche mit der Nachahmung gemeint sein kann, sondern nur Vorwand ist zur Verwirklichung eines im Menschen selbst Belegenen. Bei der absoluten Kunst schließlich steht eine Nachahmung von Erscheinungen der empirischen Natur überhaupt nicht mehr in Frage; vielmehr handelt es sich hier offenbar um Gestaltungen, deren Motive im Menschen selbst belegen sind.

Ein spielender Nachahmungstrieb, der sich die Nachahmung von Gegebenheiten der sichtbaren Erscheinungswelt zum Vorwurf nimmt, könnte also für ein beschränktes Bereich der Kunstgestaltung zunächst als ausreichende Ursächlichkeit erscheinen, für die Kunst allgemein aber kann er solche Geltung nicht beanspruchen.

Als nächstliegende Folgerung aus dieser Feststellung könnte nun die erscheinen, daß wir es in der Kunst allgemein überhaupt nicht mit einem Nachahmungstrieb als einer letzten Wurzel zu tun haben. Dem widerspricht aber wiederum die Erfahrung, daß weite und höchstvollendete Bereiche echter Kunst eine Nachahmung von Erscheinungen der sichtbaren Natur sich zum Vorwurf genommen haben, die offenbar auf ein inneres Beziehungsverhältnis von Naturgestaltung und Kunstgestaltung hinweist. In dieser Stellung erscheint die Frage nach einer letzten allgemeinen Wurzel der Kunst also nicht beantwortbar. Wir müssen eine tiefer belegene Ebene aufsuchen, um zu einer Lösung schreiten zu können.

Dies gelingt uns, indem wir die Frage nach dem Gegenstande der künstlerischen Nachahmung noch einmal stellen. Und zwar ist uns die lösende Antwort auf diese Frage gegeben, sobald wir erkennen, daß der künstlerische Nachahmungstrieb nicht den Erscheinungen der sichtbaren Natur als solchen, vielmehr der schöpferischen Tätigkeit gilt, welche diese Erscheinungen hervorgebracht hat; daß also der sogenannte künstlerische Nachahmungstrieb eine Betätigung ist, die derjenigen, welche die Erscheinungen der Natur hervorgebracht hat, der göttlichen Schöpferkraft also, verwandt ist, und welche sich, indem sie Erscheinungen der Natur nachahmt, zu ihrer Auswirkung das verwandte Objekt sucht. Was also primär als der göttlichen verwandte, reine schöpferische Kraft erkannt wird, erscheint sekundär als künstlerischer Nachahmungstrieb; der künstlerische Nachahmungstrieb ist ursprünglich reines schöpferisches Vermögen, das sekundär sein Objekt findet; der künstlerische Nachahmungstrieb ist ein Allgemeines in spezieller Verkleidung.

Von einem naiven Realismus aus gesehen, der sich die Nachahmung von Erscheinungen der sichtbaren Natur so, wie sie realiter sind, zum Vorwurf nimmt, erscheint das Verhältnis Kunst-Natur also folgendermaßen: Die künstlerisch nachahmende Betätigung des Menschen erscheint ursprünglich als Ausfluß einer Kraft, die derjenigen, welche die Erscheinungen der Natur hervorgebracht hat, der göttlichen also, verwandt ist, und welche sich, Erscheinungen der Natur nachahmend, in diesen sekundär das verwandte Objekt ihrer Betätigung sucht. Von der absoluten Kunst aus gesehen, erscheint dieses Verhältnis folgender Art: Die künstlerische Betätigung des Menschen erscheint als Ausfluß einer schöpferischen Kraft, die derjenigen verwandt ist, welche zwar die Erscheinungen der Natur hervorgebracht, damit aber die Möglichkeiten ihrer schöpferischen Betätigung nicht erschöpft hat. In der absoluten Kunst also erkennen wir das künstlerische Vermögen des Menschen als wesenhaft freie, schöpferische Kraft, welche die Erscheinung, in der sie sich verwirklicht, von sich aus frei zu bestimmen vermag. Von hier aus auf eine naiv naturnachahmende Kunst rückleuchtend, erkennen wir, daß auch in dieser die nachahmende Tätigkeit nicht dem Gegenstande der Betätigung, sondern, falls dann von Nachahmung überhaupt noch die Rede sein soll, der Tätigkeit, welche die zum Vorwurf dienende Naturerscheinung hervorgebracht hat, selbst gilt.

Den künstlerisch schöpferischen Trieb des Menschen erkennen wir also wur-

zelnd in einer Kraft, die der naturbewirkenden göttlichen Schöpferkraft wesensverwandt ist. Natur- und Kunstgestaltung erblicken wir nunmehr als kulissenhafte Vordergrunderscheinungen, die sich von der göttlich-menschlichen, schöpferisch wirkenden Kraft als ihrem gemeinsamen Wirklichkeitshintergrund hervorheben.

Versuchen wir jetzt, Kunst- und Naturerscheinung in ihrem Sinnverhältnis zueinander zu bestimmen, so erscheinen uns beide zunächst als Sinnbilder, als Bilder, in denen als Sinn der Wirkungswille jener göttlich-menschlichen Schöpferkraft zum Ausdruck gelangt. Von zweierlei Art erkennen wir die strukturelle Ausrichtung dieser sinnbildlichen Erscheinungen, je nachdem ob das Sinnziel, auf das sie ausgerichtet sind, als innerhalb ihrer Erscheinungssphäre selbst, oder als außerhalb derselben belegen angenommen wird. In dem einen Falle trägt die Natur- oder Kunsterscheinung einen statisch-konzentrischen, im anderen einen dynamisch-exzentrischen Sinnbildcharakter. Dort können wir von einer sphärischen und elliptischen, hier von einer parabolischen und hyperbolischen Zuordnung zum Sinnziel sprechen. Die Naturerscheinung des Baumes etwa wäre als Sinnbild einer doppelten, statischen wie dynamischen Deutung fähig; einmal als Gebärde, die über das Erscheinungsbereich des Baumes selbst hinausdeutet, aus Erdendunkel in Himmelslicht, aus der Schwere, dem Verhaftetsein am Grunde ins Freie, Beschwingte; dann aber als in sich beschlossene Einheit, als polarisches Ganzes, dessen Wurzeln im Dunkel ebensoweit ausladen, der Schwere ebensotief verhaftet sind, als der Wipfel sich ins Lichte, Freie hinaufreckt und verbreitet.

Für das Kunstwerk ergeben sich hierbei folgende vier Möglichkeiten seiner strukturellen Zuordnung zum Sinnziel: Erstens zwei Zuordnungen dynamisch-exzentrischer Art, indem das Sinnziel in jedem der Fälle zwar außerhalb des Kunstwerks als Erscheinung selbst belegen ist, im ersteren Falle jedoch in der Sphäre der diesseitigen Erscheinungswelt verbleibt, im anderen Falle darüber hinaus »transzendiert« und in einem Jenseits der Erscheinungswelt belegen ist. Ein moderner, diesseitig ausgerichteter Expressionismus einerseits, die Gotik anderseits könnten als historische Belege dieser beiden Möglichkeiten herangezogen werden. Die beiden Möglichkeiten einer statisch-konzentrischen Zuordnung des Kunstwerks zum Sinnziel sind die, daß in dem einen Falle das Sinnziel im Kunstwerk als Diesseitserscheinung selbst beruhend angenommen wird, im anderen Falle das Kunstwerk selbst als transzendente Wirklichkeit erfaßt wird, in welchem das transzendente Sinnziel enthalten ist. Für die erstere dieser beiden Möglichkeiten könnte die griechische Antike, für die andere vielleicht die ägyptische und eine moderne absolute Kunst als Belege herangezogen werden.

Kunstwerk und Naturerscheinung begreifen wir also als Sinnbilder, aus welchen als Sinn der Wirklichkeitswille der göttlich-menschlichen Schöpferkraft zum Ausdruck gelangt. Wenden wir uns nun der Bestimmung dieses Sinnes selbst zu, so erkennen wir ihn von doppelter, zugleich statischer und dynamischer Struktur. Und zwar erscheint uns der Sinn, der uns aus einer Naturerscheinung oder einem Kunstwerk offenbar wird, als dynamische Wesenheit dann, wenn wir ihn in den Ablauf eines Entwicklungsvorgangs einbezogen erkennen, der aus einem Zustande uranfänglicher Möglichkeit zu einem solchen der Vollendung voranschreitet. Wie also das Sinnbild nicht ein Für-Sich-Seiendes, sondern ein Repräsentatives, nämlich für den Sinn Seiendes, ist, so ist auch der Sinn selbst, sofern er eben Zwischenstufe eines Entwicklungsvorgangs ist, nicht ein Für-Sich-Seiendes, sondern ein Bezogenes, und zwar ein auf den vollkommenen Endzustand, dessen Verwirklichung die schöpferische Kraft zustrebt, Bezogenes. Dann aber trägt der Sinn zugleich statischen, in sich beschlossenen Strukturcharakter, indem er stets in sich selbst zentriert bleibt,

seine Ebene zwar verlegt, nie aber verläßt, ein Vorgang, der in dem konzentrisch-exzentrischen Entwicklungsvorgang der Natur, von Knospe zu Blüte, zu Frucht, zu Samen usf., ein Gleichnis hat.

Sinn erscheint also als ein Organismus, der auf seiner jeweils begreifbaren Ebene stets in sich vollendete Einheit ist, zugleich aber alle in Richtung auf den Vollendungszustand hin in sich gelegenen Möglichkeiten in kontinuierlicher Entwicklung aus sich heraus verwirklicht. Sinn also als kontinuierlicher Wechsel der Gestaltungen, durch welche der schöpferische, göttlich-menschliche Wirklichkeitswille vom sinnlosen Chaos zum vollendeten Kosmos strebt. Der Sinnweg erscheint als eine Bewegung, in welcher statische und dynamische, konzentrische und exzentrische Strebungen ineinander aufgehen: Die konzentrischen Sinnebenen um die gemeinsame Sinnachse gelagert, als kontinuierliche Ebene also um ihre vom Chaos zum vollendeten Kosmos strebende Achse sich fortbewegend, schaffen die Spirale des Sinnraums.

Kunst als Teilnahme an der immerwährenden Schöpfung, als Sinngestaltung des uranfänglich sinnlosen Chaos zum sinnvollendeten Kosmos hin: Von hier aus erst wird es möglich, zu einer letzten Wertung des Kunstwerks und des in ihm zum Ausdruck gebrachten künstlerischen Wollens selbst zu gelangen. Kann nämlich der Wert eines Kunstwerks als das Können, mit welchem das in ihm wirkende und aus ihm abzuleitende gestaltende Wollen zum Ausdruck gebracht ist, innerhalb des Bereichs des Kunstwerks selbst ermessen werden, so kann die Wertung dieses künstlerischen Wollens selbst nur von einer dem Kunstwerk übergeordneten Ebene her erfolgen.

Gewertet aber wird dieses künstlerische Wollen daran, ob es Teil hat an jenem göttlich schöpferischen Wollen, das vom Chaos zum vollendeten Kosmos strebt, ob es sich also in Richtung der Sinnbejahung und -vollendung, und in welchem Umfange, welcher Intensität, äußert. Denn künstlerisches Wollen ist immer schöpferisches Wollen, Wille zum sinnvollendeten Kosmos, ob es nun positiv sinngestaltend oder den falschen Sinn, den Irr-sinn, den Un-sinn zerstörend für die Sinnvollendung des Kosmos wirksam ist. Alles Wollen in Richtung auf das Chaos, auf das Sinnlose, das rein zerstörerische, verneinende Wollen aber ist gegenschöpferisches, gegenkünstlerisches Wollen. Göttlicher Schöpfungswille tritt hier gegenüber dem satanischen Vernichtungswillen.

Das künstlerische Wollen als Wille zur Schöpfung, zur Sinnvollendung des Kosmos, als dem göttlichen gleichgerichtetes Wollen, hier erst wird uns jene dunkle Erfahrung von einer zugleich ethischen und religiösen Wertigkeit jedes wahrhaft schöpferischen Kunstwerks in ihrer letzten Wurzel erhellt. Es handelt sich hierbei nämlich weder um eine ethische Wertigkeit, die durch Unterordnung unter das spezielle ethische Sollen wirksam wird, noch um eine religiöse Wertigkeit, die sich innerhalb des Spannungsverhältnisses Gott-Mensch auswirkt. Vielmehr stehen wir hier an der Wurzel, aus der zugleich mit der künstlerischen alle mögliche letzte Wertigkeit überhaupt Ursprung nimmt, aus dem göttlich-schöpferischen Wollen selbst nämlich. Der künstlerisch schöpferische Mensch will und schafft also zugleich immer das Gute, nicht nach einem Gesetz, sondern in dem Gesetz und als Gesetz, aus dem göttlich-schöpferischen Willen heraus, woher alles Gesetz Ursprung hat. So will und schafft er zugleich den religiösen Wert, nicht im Sinne einer Überwältigung des göttlich-menschlichen Spannungsverhältnisses und eines Rückstrebens zu Gott, vielmehr im Sinne eines Ausgangs von Gott, indem der Künstler Offenbarung bringt aus dem Willen des schaffenden Gottes selbst, und ihn verwirklicht.

Besprechungen.

Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1914—1924, Bd. I, II, IV, V, VI.

Mit der schönen Gesamtausgabe der Diltheyschen Schriften, von der nun fünf Bände vorliegen, wird eine Ehrenpflicht eingelöst. Dilthey selbst sagte an seinem 70. Geburtstage, als in einer mir unvergeßlichen Vormittagsstunde Freunde und Schüler in seinem Arbeitszimmer ihm gegenüber standen: er fühle sich »von Fetzen umgeben«. Er meinte, daß er wie Leibniz nur *feuilles volantes* in die Welt habe ausgehen lassen, und er vermißte schmerzlich das Dasein eines abgeschlossenen und abschließenden Werkes. Übersieht man jetzt, was in den großen und umfänglichen Bänden aufgehäuft ist, so bemerkt man nicht nur eine Fülle, sondern auch eine gewisse Vollendung. Als meine Altersgenossen und ich in die Wissenschaft eintraten, war Dilthey schon bei Jahren. Er erschien uns äußerlich als ein lebendiger, gesprächiger, freundlich gesinnter, dem Leben zugeneigter Rheinländer. Zugleich aber war er auch ein Greis, von Geheimnissen umwittert. Dieser Eindruck wiederholt sich, wenn man in den Schriften liest. Es ist das Wirkliche, das erlebbare Leben, von dem sein Nachdenken ausgeht, aber dies Leben bedeutet zugleich ein *Mysterium magnum*. Nirgends bekundet es sich so unzweideutig wie in der Kunst. Dilthey fühlte sich innerlichst mit den Dichtern verbunden und sprach auch gern von dem Dichter in ihm selbst. Er liebte Musik und suchte nach einem Verhältnis zur Malerei. Frühzeitig begann seine Auseinandersetzung mit der Ästhetik. Im Jahre 1868 erschien die kleine Schrift »Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn«. Etwa 20 Jahre später legte er Bausteine für eine Poetik vor unter dem Titel »Die Einbildungskraft des Dichters«. Dann folgte noch 1892 ein längerer Aufsatz über die drei Epochen der modernen Ästhetik. Aber auch sonst ist sein ganzes Werk voll von Bemerkungen über Angelegenheiten der Kunst und des Schönen. Überall tritt als Leitgedanke die Erwägung hervor, daß aus dem Erleben, aus den Beziehungen seelischer Grundverhaltungsweisen die objektive Wirklichkeit, so auch die der Kunst, wahrhaft verstanden werden könne. Man wird es bezweifeln dürfen, ob die Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Bewußtseins in der Tat das Gefüge des Kunstwerkes ohne Lücken und ohne Überschneidung in sich trage. Aber man wird unbedenklich sagen dürfen, daß Diltheys Lehre einen nachhaltigen und förderlichen Einfluß auf die Entwicklung unserer gegenwärtigen Ästhetik ausgeübt hat.

Um die Herausgabe des Diltheyschen Lebenswerkes haben sich Georg Misch (mit einer sehr ausführlichen Darlegung), sowie Hermann Nohl und Bernhard Groethuysen verdient gemacht, nicht minder aber auch der Verleger B. G. Teubner.

Berlin.

Max Dessoir.

Utitz, Emil, Charakterologie. Pan-Verlag Rolf Heise, Charlottenburg 1925. VII u. 398 S. 8°.

Die Begriffsbestimmung, die Emil Utitz dem Gegenstande der Charakterologie gibt, besagt: »Charakterologie ist die (Lehre von der) Persönlichkeit, gesehen unter

dem Gesichtspunkte ihrer Strebungen, beziehungsweise die (Lehre von den) Strebungen in ihrem Sinn für die Persönlichkeit« (S. 5), oder — wie er es auch formuliert: »Der Charakter ist die Einheit aller Richtungsdispositionen des Menschen« (S. 138). An einer anderen Stelle (S. 381) bezeichnet er als das Zentrum der charakterologischen Aufgaben: »Die Lehre vom Wesen des Charakters«. Was dieses Wesen ist, eröffnet eine Variante, die der Verfasser im Anschluß an die Darstellung der geisteswissenschaftlichen Psychologie so formuliert: »Man könnte auch sagen: aus dem Zusammenbruch des Absoluten rettet die Philosophie als Restbestand die Charakterologie« (S. 112). Diese Gegenüberstellung verschiedener Textstellen, die den Gegenstand näher bestimmen, ist notwendig, um das vieltönige Buch standpunkthaft zu umreißen und so einer ästhetischen Betrachtung unterziehen zu können, d. h. zunächst der Frage, inwieweit in ihm eine Problematik, die über das engere Gebiet der Charakterologie hinausragt, mitberührt worden ist.

Schon der oberflächlichen Betrachtung ergibt sich aus der Fülle der Beispiele an charakterologischen Analysen und anschaulichem Material die Vorliebe des Verfassers für ästhetische Beispiele, die Vorliebe für an ästhetischen Stoffen oder Personen gemachte Beobachtungen und Analysen (vgl. u. a. S. 108 ff., 112 ff., 120 ff., 179, 223, 242, 251, 280, 289 f., 321 ff., 377). Diese ästhetische Vorliebe des Verfassers zeigt sich auch in der Heranziehung von Gleichnissen und Bildern (S. 23, 26, 36, 47, 183 ff., 308 ff., 376), wie er sie aus dem Gesamtgebiet der Ästhetik oder aus deren Teilgebieten gewinnt. Zu den von letzteren bevorzugten gehört insbesondere die Welt des Theaters und des Dramas (S. 226, 294, 329 f., 368) und anderseits das Schaffen des Künstlers (S. 175, 217, 283 ff., 295). Daß dieses ästhetische Material und dieser ästhetische Gleichnisstoff mit Vorliebe zur Belegung prinzipieller Klarstellung und zur analogischen Veranschaulichung benutzt wird, darf jedoch nicht allein aus der besonderen Reichhaltigkeit ästhetischen Materials, das dem Verfasser zur Verfügung steht, erklärt werden. Diese Vorliebe für ästhetische Belege und ästhetische Bilder darf nicht allein aus einer besonders gründlichen Durcharbeitung ästhetischer Probleme, wie Verfasser sie in früheren Werken geliefert hat, abgeleitet werden. Vielmehr müssen wir im Angesicht seiner Charakterologie selbst die charakterologische Frage stellen (S. 380 f., 390). Und indem man diese Frage stellt, wird sofort implizite eine zweite Frage mitgestellt, die so lautet: »Inwieweit ist für eine erfolgreiche Bearbeitung charakterologischer Probleme eine ästhetische Veranlagung Bedingung?« — Mit anderen Worten: Die Bedeutung des Ästhetischen für das Charakterologische überhaupt wird zum Problem. Diese Problematik, die gewiß unabhängig von aller charakterologischen und individuellen Bedingtheit ist, wird auch in des Verfassers Buch — ohne seine Absicht und, fast kann es scheinen, gegen sie — zur klaren Einsicht gebracht. Mit dieser Problematik, die das Interesse, das die Ästhetik an der neuen Wissenschaft der Charakterologie nimmt, begründet, soll darum ausführlicher — unter gleichzeitiger Bezugnahme auf die Textstellen des vorliegenden Buches — der prinzipielle Sinn einer charakterologischen Grundlegung in Beziehung gesetzt werden.

In dem vorliegenden Werk, das zum ersten Male einen unvoreingenommenen Überblick über das gesamte charakterologische Erfahrungsgebiet und die möglichen Methoden und Materien der Charakterologie als Realwissenschaft gibt, hat der Verfasser mit anerkennenswerter Selbstdisziplin das Charakterproblem auf seinen innerhalb der spezifischen empirischen Gegebenheit vorhandenen sachlichen Bestand beschränkt. Die Gegenüberstellung seiner Definitionen, wie wir sie am Anfang gaben, aber zeigt, daß er außerhalb der ihm speziell vorschwebenden empirisch-charakterologischen Methode der Charakterologie als Realwissenschaft sich der metaphy-

sischen Verankerung der allgemeinen Problematik seines Gegenstandes bewußt ist. Uns erscheint diese Problematik, die die Charakterologie an die Ästhetik heranführt, vor allem in dem Begriff des Ausdrucks (S. 16, 32, 228) gegeben zu sein. Man kann neben dem allgemeinen Sinn dieses Begriffes für alle Charakterologie überhaupt in einem spezielleren Sinn auch von einer besonderen »Ausdruckscharakterologie« (S. 55 ff.) sprechen, deren Methode es ist, aus den Merkmalen, die ein Charakter einem äußeren Material aufgeprägt hat (z. B. Schriftzüge auf einen Bogen Papier — vgl. S. 58, 77 usw.), den Charakter selbst rückschließend zu bestimmen. Daß hier eine Repräsentation des Charakterogenen stattfindet, die in das Bereich der Vertretung eines geistigen Inhaltes überhaupt hineinweist, wie sie auch unter anderem das ästhetische Symbol erfüllt (S. 113), ist ohne weiteres ersichtlich. Noch weitergehend hat man in der körperlichen Gestalt des Individuums (S. 17 f.), also in einem Ausdrucksmaterial, das sowohl seinem freien Willen untersteht (wie z. B. Mimik und Pantomimik — vgl. S. 52, 59, 62, — wie Kleidung — S. 19), als auch unabhängig von diesem die Existenz des Individuums überhaupt erst empirisch begründet (z. B. Knochenbau S. 72 ff.), den Ausdruck einer seelischen Gestalt, also psychischen Ausdruck, Darstellung, Symbol (S. 16 ff.) gesehen (so unter anderem Carus). Eine Betrachtungsweise dieser Art steht unmittelbar vor dem Sprung ins Metaphysische. Und gerade an dieser Schwelle, wo das Charakterproblem ins Metaphysische hineinwächst, hat es eine tiefe Berührung mit der Problematik alles Ästhetischen. Dies ist wohl auch der Grund, daß, solange es noch keine Charakterologie als Wissenschaft gab, immer wieder gerade von der Seite ästhetisch bestimmter Menschen ein schüchterner Versuch gemacht worden ist, in die Speichen des einseitig nach der empirischen Seite abrollenden Rades der Psychologie einzugreifen (S. 108 f.) [1]).

Wenn man daher nach einer geschichtlichen Entwicklung der Charakterologie sucht (S. 78 ff., 102 ff.), die bei ausschließlicher Beachtung dessen, was unter dem Begriff Charakterkunde in früherer Zeit geleistet wurde, fast ein wenig zu ärmlich und überraschend karg anmutet (S. 105 ff.), darf dieser metaphysische Hintergrund nicht außer acht gelassen werden. Man muß sich bewußt machen, daß das Charakterproblem, solange die ethische Individualisierung der metaphysischen Persönlichkeit nicht bis zur letzten Konsequenz im kulturellen Allgemeinbewußtsein vollzogen war, sich mit Vorliebe hinter der Scheinwirklichkeit ästhetischer Unterhaltung und Episoden verbarg. Gegenüber einem inhaltlich allgemeingültigen Sittengesetz mußte — das beweisen die zahlreichen Narrenspiegel und Narrenschiffe des ausgehenden Mittelalters — die individuelle Abweichung des Einzelnen als Hoffart, Eitelkeit, d. h. eben als anmaßende Narrheit und menschliches Torentum erscheinen. Es war Aufgabe des Theaters, diese individuelle Abweichung in einer Art List über das Zwischenspiel der Farce hinweg in zähem Kampfe dem Allgemeinbewußtsein als eine Gesetzlichkeit eigener Art zur Anschauung zu bringen und so ihre besondere Problematik bewußt zu machen, die heute als wissenschaftliche Charakterologie eine eigene Forschungsmethode anstrebt. Begriffe wie: Maske (ein beliebter Ausdruck für bestimmte charakterologische Phänomene der Selbsttäuschung — S. 139, 266 ff., 285, 296, 323 ff.), wie Person oder Typus (S. 108, 310), wie Repräsentation oder Darstellung des Ganzen im Einzelnen (S. 177, 231) — Begriffe, die auch der Verfasser des vorliegenden Buches anwendet und analysiert — deuten die Abstammung der Charakterologie auch sprachlich an. Genauer ausgedrückt: sie deuten den

---

[1]) Eines der letzten Beispiele hierfür ist Bergson, dessen Verwandtschaft mit Schelling und Plotin in diesem Zusammenhang nichts Zufälliges mehr hat.

Weg an, den geschichtlich das Problem der Charakterologie — auch heute noch erst auf dem Wege zu einem eindeutigen Problem — genommen hat, ehe es als bewußte Realität der Wissenschaft hervortreten konnte.

Aber auch nach systematischem Gesichtspunkt ist Charakterologie mit der metaphysischen Struktur des Ästhetischen verknüpft; eine problemnotwendige Verknüpfung, die den Umstand erklärt, daß bei einer Beschäftigung mit charakterologischen Problemen sich Beispiele aus der Ästhetik und ästhetische Gleichnisse in erster Reihe anbieten und zur Verfügung stehen. Wenn Wissenschaft die bewußte Erschließung der Realität ist, so heißt Charakterologie die Erschließung einer besonderen Realität, die — bisher sorgsam, fast heimlich gehegt von der ästhetischen Betätigung, abgelehnt, bekämpft und lange Zeit verachtet von der benachbarten Psychologie — eine eigene Gesetzlichkeit bekundet, welche weit über das engere Fachgebiet der als Wissenschaft jungen Einstellung hinaus dazu angetan ist, die allgemeine Problematik der menschlichen Geistesstruktur und der dieser entsprechenden Lebensaufgaben zu erschließen und einer neuen Fragestellung entgegenzuführen. Es ist daher kein Zufall, wenn auch Utitz in seinen Gleichnissen, die er in seinem ausgezeichnet belegten und das spezielle Gebiet einer Realwissenschaft in kühnem Bogen umgreifenden Buch zur Veranschaulichung anführt, immer wieder zu Bildern gedrängt wird, die der theatralisch-ästhetischen Anschauung entnommen sind (S. 28, 210, 360, 387). Man ist dann getrieben, über die inneren Zusammenhänge nachzudenken, die gerade das Theatralische immer wieder als Gleichnisstoff für eine charakterologische Besinnung empfehlen. Und man erinnert sich, daß schon einmal in einer mit charakterologischen Problemen erfüllten Zeit — der nach-theophrastischen (!) — das Theatergleichnis eine bedeutsame Rolle für die Erleuchtung der Fragestellung gespielt hatte, ehe diese sich ganz in religiöser Verschwimmung der Begriffsgrenzen verlor: im Neuplatonismus! Damals wie heute schärfte der Blick für die empirische Mannigfaltigkeit des Individuellen den Sinn für eine Wesenheit von tieferer Realität, deren Agens in dem empirisch Vereinzelten und Verstreuten wirkt, sich darstellt, sich ausdrückt, es erleuchtet und, indem es das Einzelne zur Form bildet, diese zum Bild gestaltet und in der Gestaltung sich abbildet. Das plotinische Gleichnis von der göttlichen »Rolle«, die jede Seele bei der Geburt mitbekommt, von der theatralisch-kosmischen Aufgabe, deren guter oder schlechter Schauspieler und Darsteller die individuelle Seele ist (vgl. hierzu besonders bei Utitz das Gleichnis S. 379!), erhellt aufs tiefste die korrelativen charakterologischen Zusammenhänge von wechselnden Form- und Inhaltsbestimmtheiten (S. 381 f.), die auch heute wieder — fast unbewußt — die gleiche ästhetische Problematik in den ruhigen Fluß empirischer Methodik hineintragen. Denn trotz sorgsam aufgebauter Empirie erhebt sich jene ästhetische Problematik der Gestaltssymbolik — wenn auch oft nur schüchtern und gleichnisweise zugelassen — geradezu kategorisch, sobald die äußerste Oberfläche des empirischen Charakters verlassen und der Blick tieferen Zusammenhängen und Wesensbegründungen zugewandt wird.

Die Ästhetik darf daher von der neuen Schwesterwissenschaft noch vielfache Bereicherungen ihres eigenen Problembestandes erwarten, so wie diese, die Charakterologie, sich des Dankes, den sie der Ästhetik, insbesondere dem Theater, für Förderung in der Zeit charakterologiefeindlicher Betrachtung schuldet, nicht allzu realitätsbegeistert entschlagen sollte!

München. Walter Meckauer.

Jahrbuch der Charakterologie. 2. u. 3. Jahrgang 1926, Bd. 2 u. 3. Herausgegeben von Emil Utitz, Panverlag. Rolf Heise, 1926.

In dem vorliegenden Doppelbande entfaltet sich das von Utitz so glücklich inaugurierte Jahrbuch der Charakterologie noch reicher und vielfältiger, als es der 1. Band bereits erhoffen ließ. Eine in einem Sammelwerk selten gesehene Höhe des sachlichen Niveaus der Beiträge verbindet sich mit einer solchen Breite des Materials und einer solchen Mannigfaltigkeit der geistigen Spiegelungen, in denen es beleuchtet wird, daß es schwer ist, diesen überwältigenden Eindruck in einem kurzen Bericht einzufangen. Es mag zugegeben werden: noch fehlt der zentrale Gesichtspunkt der Ordnung und Bewältigung. Aber der Leser empfindet das nur als einen Reiz und Ansporn mehr; er wird Prinzhorn umso voller darin beipflichten, daß die charakterologischen Versuche in jedem Falle Spiegelungen der charakterologischen Eigenart und Geistigkeit der Autoren darstellen. Und er wird aus den Beiträgen zugleich einen starken Eindruck von einer Reihe geistiger Persönlichkeiten unserer Zeit erhalten, die hier in einer Problemgemeinschaft verbunden ihre Eigenkräfte zu gestaltender Wirkung bringen.

Prinzhorn, den wir soeben erwähnten, eröffnet den Band mit einer geistreich-nüchternen, abwägenden und vergleichenden Erörterung der charakterologischen Methodenfragen, deren Lösung er in die Psychologie des charakterologischen Forschers verlegt. Woraus entspringen die Antriebe zu charakterologischen Forschungen? Was für Menschen fühlen sich gedrungen, Charakterologie zu treiben, und was für Begabungen bringen sie mit? Aus diesen Quellen muß die charakterologische Methodenlehre schöpfen, solange es zum Wesen der Charakterdarstellung gehört, Deskriptives mit Normativem zu verknüpfen. Wie Prinzhorn mit feinsinnigem Takt diese Fragen bearbeitet und zu einer Kategorisierung der charakterologischen Forschungseinstellungen selber gelangt, entzieht sich kurzer Wiedergabe. Nicht daß er daneben nicht auch die sachlichen Erfassungsmöglichkeiten und Ordnungsweisen des charakterologischen Materials selber erkannte und würdigte: von der Statistik an bis zur biologischen Konstitutionslehre und der psychischen Dynamik. Aber diese Wege sind ihm nicht das eigentliche Ziel; dies ist ihm untrennbar mit Wert- und Sinnsetzung verbunden; und am reinsten spiegelt sich die Eigenart des Charakters im bewußten Selbsterlebnis des Ich. Für ihn gipfelt nicht ohne Grund das Gebiet der reinen Charakterologie in der Leistung von Ludwig Klages.

Müller-Freienfels nimmt in einer Studie über Charakter und Erlebnis diesen Schlußgedanken von Prinzhorn auf. Der Mensch ist nicht ein Produkt aus Vererbung und Milieu; solche analytische Auffassung eines charakterologischen Positivismus ist weit entfernt davon, die synthetische Einheit und Ganzheit des Charakters in seiner Wesensart widerspiegeln zu können. Vom Erlebnis muß ausgegangen werden. Charaktertypen bestimmen sich aus den Typen des Erlebens: den gefühlshaften und willenshaften Reaktionen des Ich. So gibt er eine Reihe von charakterologisch fundamentalen Erlebenstypen, deren Vorläufigkeit er zugesteht, die aber alle ein Wesensmerkmal zeigen: die Suprematie des Ich gegenüber dem Nichtich. In ihr gibt sich, so wie sie in der Summe der Erlebnisse manifest wird, der spezifische Lebensstil eines jeden Charakters kund; ihn kann man niemals restlos auf rationale Formeln bringen, und dennoch ist er erfaßbar; und aus ihm ist die Reaktionsform bei neuem Erleben vorherzubestimmen.

Den Höhepunkt des Werkes erklimmt Ludwig Klages mit seinem außerordentlichen Beitrag: »Die psychologischen Errungenschaften Nietzsches«. Er geht davon aus, daß Nietzsches Geistigkeit in ungewöhnlichem Grade lebensabhängig sei und in einer besonderen Nähe zu der fast noch allein glaubwürdigen Wirklichkeit des

lebendigen Körpers wurzele. Dadurch wird er fähig, in vorher nicht gekannter Weise Erlebnisse zu verstehen, die Wissenschaft von der Erscheinung zu schaffen. In eigenartigem Gegensatz hierzu bricht aber immer wieder seine leidenschaftliche Bevorzugung moralischer Probleme durch. Hier liegt ein vulkanischer Seelenkonflikt zwischen Leibesgefühl und sittlichem Pathos: Nietzsche wird zum Richter der Wertansprüche der Vernünftigkeit aus martervoll von ihm erlittener Auflehnung gegen Wertansprüche der Sittlichkeit; und er wird zu deren grimmigem Feinde, weil gegen den Felsen der Moralität, an den er selber geschmiedet, der Geist seines Leibes sich aufbäumt. Dieser tiefe Grund von Nietzsches Wertproblematik erinnert an denjenigen religiöser Genies. Was bei ihnen von Geißelhieben des Willens getroffen wird, die Instinkte und Triebe, eben das jedoch erhebt sich in Nietzsche dämonisch gegen den Geißelschwinger. Es ist der Gegenangriff der Instinkte des Leibes durch den Umweg des Kopfes. Von dieser charakterologischen Position aus wirft Klages ein neues Licht auf Nietzsches psychologische Stellungnahmen in ihrer gesamten Neuartigkeit und Kühnheit — aber auch in ihrer tiefen Zwiespältigkeit. Er tut dar, wie Nietzsche aus der Besinnung auf die Natur seiner Leiblichkeit und deren orgiastischer Impulse gerade die höchstbewerteten Eigenschaften des geschichtlichen Menschen auf ihre Teilhaberschaft am egoistischen Erfolgswillen durchforscht, und wie er diesen in den scheinbar völlig entgegengesetzten Charakterzügen enthüllt. Nietzsche wird hier zum Entdecker einer eigentümlichen Technik der Selbsttäuschung, kraft deren das Ich seine selbstischen Regungen vor sich selber umdeutend verheimlicht; aus dieser Selbsttäuschung entspringen sämtliche Ideale und Sittlichkeitsanschauungen, die in der Heiligung aller Selbstüberwindungen gipfeln. Liegt hier Nietzsches große psychologische Grundleistung, so liegt in ihrer Überspannung zugleich auch die Auswirkung jenes verheerenden Selbstwiderspruchs, daß der gleiche Denker, der wie kein anderer die Verbrechen des Willens zur Macht am Leben enthüllt hat, das Leben selber als eben diesen Willen zur Macht zu verstehen unternimmt. Diesen inneren Widerspruch weist Klages nicht nur sachlich im Gesamtbereich Nietzsches nach; er führt ihn zugleich auch charakterologisch auf den seelischen Konflikt zurück, mit dessen Enthüllung er begonnen hatte. Nietzsches Formel, die sein Wesen umfassen würde, ist die: er war der Kampfplatz der Orgiasten, den er uns geschildert, mit dem asketischen Priester, den er uns entlarvt hat. Er war — in der kürzeren Sprache des Mythos — der Schauplatz des Kampfes zwischen Dionysos und Jahve. Vom Standpunkt des Jahvisten bedeutet er einen entgleisten Priester, vom Standpunkt des Bakchen einen Orgiasten, der verwunschen wurde, »in Ketten zu tanzen«, vom Standpunkt des Lebens unabwendbare Selbstvernichtung, vom Standpunkt aber der Erkenntnis einen tragischen Glücksfall ersten Ranges — denn eben der Hochspannung dieses Gegensatzes verdanken wir die Lichtstärke von Nietzsches Denken.

Ist mit Klages der Gipfelpunkt dessen bezeichnet, was dies Jahrbuch an gedanklicher Leistung enthält, so geschähe dennoch den anderen Beiträgen ein Unrecht, wenn man sie nicht des aufmerksamsten Studiums würdigte. L. Marcuse fragt nach der »Struktur der Kultur« und kommt gleich Prinzhorn und Müller-Freienfels auf die zentrale Stellung der Erlebnisproblematik. Weltkonstellation und Erlebnis stehen im funktionellen Zusammenhang; der einzelne Mensch ist, wie er ist, nicht von Gottes Schöpferhand so, sondern von Umgebungen und Beruf typisch differenziert. Dieser objektive Bestimmungsfaktor wird nun aber in dem Maße bedeutungsärmer, als eine innere Spontaneität so übermächtig wird, daß die objektive Welt nur noch bloße Auslösung innerer Erlebnisse wird. Werden die seelischen Möglichkeiten von innen her spontan, formen sie sich zu solchen Gebilden aus,

die in keinem kausalen Zusammenhang mehr mit den auslösenden Weltbegebenheiten gebracht werden können: dann haben wir das große rätselhafte Phänomen des Ursprungs der Kultur. Die Seele ist dann nicht durch ihr Geschick bestimmt, sondern wird durch ihr Geschick nur mehr oder weniger verdeckt oder enthüllt. In der Wissenschaft streiten kausale und morphologische Methoden, beide Parteien haben recht; jede gilt für eine andere Sphäre der Wirklichkeit. Es ist ebenso falsch, Goethes Existenz aus seinen von Natur und Milieu gegebenen Lebensbedingungen restlos erklären zu wollen, wie es falsch ist, gleich Spengler die einzelnen Individuen wie ästhetische Gebilde, wie »im leeren Raum hängende in sich abgeschlossene Monaden zu betrachten«.

Noch ein weiterer Denker und Forscher nimmt Stellung zu den charakterologischen Grundlagen geistiger, kultureller, künstlerischer Gestaltung. Sein Beitrag, aus strenger Fachempirie hervorgewachsen, ist auf diesem Gebiet vielleicht der frapierendste: R. Gaupp schildert das dichterische Schaffen eines von ihm beobachteten Geisteskranken, eines paranoischen Massenmörders. Er analysiert eine dramatische Dichtung desselben im Hinblick auf ihre individualpsychologischen Ursprünge und Sinnhaftigkeiten. In diesem Drama erhebt sich der paranoische Dichter über sein eigenes Schicksal, er meistert es, indem er es in künstlerischer Form objektiviert. Die Dichtung wird ihm zur Befreiung von Zweifeln und schwankenden Einstellungen des Mißtrauens, sie wird ihm aber auch zur Rechtfertigung seines Selbstgefühls, indem er den gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen Verfolgung und Qual einerseits, Kraft und Größe anderseits darin objektiv niederschlägt. Auch für diesen Mann gilt, daß allein im Wahn seine Größe liegt. Ohne ihn wäre er klein. Der Wahn hat seine Affektivität ins Grandiose gesteigert, hat seine Taten zu furchtbaren Geschehnissen werden lassen; der Wahn hat ihn zum Dichter gemacht und zu Dichtungen gebracht, denen man als Zeugnissen menschlichen Leidens nicht ohne innere Teilnahme gegenüberstehen kann. Aber seit sich der Wahn wandelt und Selbstüberschätzung und Größenwahn die Seele stärker bewegen als Kummer, Furcht und Haß, geht seine schriftstellerische Kraft zurück, verliert sich die objektive Gestaltungsfähigkeit in ihrer Intensität, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß das, was er heute dichtet, trotz ungeschwächter natürlicher Begabung mehr von der Notwendigkeit geistigen Arbeitens als von der Gewalt der eigenen nach Form ringenden inneren Erlebnisse bestimmt wird.

In einem Werke von solcher Fülle und Vielfarbigkeit des Stoffs wird naturgemäß jeder Leser auf andere, ihn besonders angehende Einzelarbeiten den Hauptakzent legen. Wenn daher der weiteren charakterologischen Studien über bedeutende oder eigenartige Einzelpersönlichkeiten hier nur kurz gedacht wird, so soll damit kein Werturteil verknüpft sein. Willy Andreas gibt eine charakterologische Biographie eines russischen Staatsmanns aus der Restaurationszeit, Peters von Meyendorff. An seiner Studie werden die Grenzbeziehungen zwischen historischer und charakterologischer Forschung feinsinnig sichtbar gemacht. Oskar Kraus steuert eine Biographie Albert Schweitzers bei, des Denkers und Künstlers, des hoffnungsvollkühn aufstrebenden jugendlichen Geistes, der vom Erlebnis christlicher Liebe überwältigt, eigenen Zukunftsglanz opfert und im Mannesalter Medizin studiert, um so als treuer Helfer der Wilden im unbetretenen Urwald seine erlebte Mission zu erfüllen. Aus dem Nachlaß Franz Brentanos werden einige Gedanken dieses großen Denkers über Prophetie erstmalig publiziert. Von Kern stammt eine feine Sinndeutung des Werkes von Carus.

Andere Arbeiten gelten, ähnlich wie die Prinzhornsche, dem Versuch allgemeiner Fundierung der Charakterologie von bestimmten Grundanschauungen aus. So Birn-

baums Arbeit: »Das Persönlichkeitsproblem in der Psychiatrie«. In ihr waltet die ganze lebensnahe und gesichtspunktreiche Überlegenheit dieses geistigen Führers in der gegenwärtigen Psychiatrie. Aber wie alle empirischen Fachleute geht er den charakterologischen Fragen von außen her mit deskriptiven und dynamischen Ordnungsgesichtspunkten zuleibe, die letzten Endes im Biologismus wurzeln. Freut man sich an der Architektonik seiner Linienführung und an der durch ihn gewährleisteten außerordentlichen Materialbewältigung, so vermittelt Alexander Lipschütz einen Einblick in die organismische, physiologisch-chemische Fundierung bestimmter charakterologisch-affektiver Stigmen. Seine Arbeit »Innere Sekretion und Persönlichkeit« entwirft dem Geisteswissenschaftler ein völlig ungeahntes Bild von Zusammenhängen zwischen den Eigenarten der leiblichen und der seelischen Konstitution.

Paul Plaut endlich versucht eine soziologische Typologie, in der das Ich als Funktion eines Ganzen, der Gattung, in seinem Reichtum und in seiner Fülle von Beziehungen erfaßbar wird. Soziologisch orientiert ist auch die Arbeit Franziskus Baumgartens über die Beziehungen von Beruf und Charakter, die vielleicht nicht ganz die Weite des Horizontes der übrigen Arbeiten aufweist. Von größter praktischer Lebensnähe und allen damit verbundenen Reizen erfüllt sind R. Heindls kriminalpsychologische Ausführungen über das Berufsverbrechertum, seine Formen und Typen, seine Statistik und seine Psychologie. In ihnen steckt eine unschätzbare Materialfülle. Endlich sei noch eines kurzen Aufsatzes von Schneickert über Handschriftensammlungen und ihren charakterologischen Wert gedacht, der mehr technischer Art ist.

Berlin. Arthur Kronfeld.

R. Waldvogel, Auf der Fährte des Genius. (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrandts.) Hannover 1925.

Der Verfasser, ein Arzt mit künstlerischen Interessen mittleren Grades und mäßigem, aber gutwilligem Verständnis, sucht in eigenartiger und nicht unsympathischer Weise sein medizinisches Wissen und seine humanitäre Einstellung für die Einsicht in das Biologisch-Schicksalmäßige der genialen Lebenskurve fruchtbar zu machen. Es liegt ihm nicht, wie manchen Pathographen, an dem pathologischen Zuge an sich und seiner Auswirkung im Schaffen, sondern an der eigentümlich quälenden Verquickung einerseits von Erbgut, Konstitution, Entwicklung und der hierin vorgegebenen Bindung an umgrenzte biologische Ablaufsformen des personalen Seins — und anderseits von schöpferischen Antrieben, die sich in ständigem Ringen mit diesem biologischen Schicksal entladen. Für die Grundanschauung des Autors ist charakteristisch der Satz: der Genius schafft »an Stelle und im Sinne des Nervensystems aller Menschen einer Kultur« und das Goethesche Motto: »Nach ewigen ehrnen Großen Gesetzen Müssen wir alle Unseres Daseins Kreise vollenden« — aber er sucht dann doch hauptsächlich die Rolle tuberkulöser (bei Goethe) und erb-syphilitischer (bei Beethoven und Rembrandt) Erkrankung im Lebensverlauf nachzuweisen. Er tut es sachlich, wie es einem vorsichtigen Arzte geziemt, er entgleist nicht in die billige Befriedigung des Entlarvers oder des Hygienikers des Leibes und der Seele — er folgt einfach seinem ärztlichen Blick mit Wohlwollen und Verständnisbereitschaft. Aber die eigentlichen Probleme des schöpferischen Vorgangs entgehen ihm doch — zum Glück dürfen wir wohl sagen. Und so hat die etwas hausbacken-provinzielle Studie ihren Wert für den, der dem Privatmenschen im Genius nachgeht.

Frankfurt a. M. Hans Prinzhorn.

Charles Lalo, Esthétique. Paris, Alcan. 106 S.

Eine recht brauchbare Übersicht über Probleme, Methoden und Lösungen der neueren Ästhetik. Lalo selbst sieht das Hauptproblem in der Frage, ob die Ästhetik ihr eigentliches Gebiet im Kunstschönen oder dem Naturschönen habe, was er selbst dahin beantwortet, daß die Ästhetik eine Philosophie der Kunst, der Kritik und der Kunstgeschichte sei, während das Naturschöne nur soweit in ihr Gebiet falle, als es in die Kunst eingegangen sei.

Nach einer Übersicht über die Methoden behandelt Lalo ausführlicher die psychologische und später die soziologische Ästhetik. Unter den Problemen der ersteren werden das Verhältnis von Kunst und Leben, weiter Kunstschaffen und Kunstgenuß, und die unreflektierten und reflektierten Formen diskutiert. Als ästhetische Kategorien gelten: die drei der erreichten Harmonie: Schönheit, Großartigkeit, Anmut; die drei der gesuchten Harmonie: Erhabenes, Tragik, Dramatik; der verlorenen Harmonie: das Geistreiche, das Komische, das Lächerliche, Definitionen, über deren Richtigkeit man streiten kann.

Berlin-Halensee.

Richard Müller-Freienfels.

Charles Lalo, *La beauté et l'instinct sexuel.* Paris 1922, E. Flammarion.

Dies kleine Buch des bereits mit mehreren Schriften über Ästhetik hervorgetretenen Verfassers ist ein Teil einer größeren Arbeit, greift aber jedenfalls ein gegenwärtig sehr aktuelles Problem auf, das es in gründlicher Auseinandersetzung mit der Literatur, auch der deutschen, erörtert. Er bespricht die verschiedenen Versuche, die Ästhetik auf der Geschlechtsliebe aufzubauen, zunächst die biologistischen, die auf Pflanzen- und Tierleben zurückgreifen, dann die neueren psychologistischen, wobei besonders Nietzsche und Freud diskutiert werden, allerdings mit Ablehnung der pansexualistischen These, die gerade darum, weil sie alles aus einem Punkte erklären will, schließlich nichts mehr erklärt. Erotik und Ästhetik sind zweierlei, schließt Lalo besonders nach einer Analyse des Häßlichen; man muß ihre Beziehungen gewiß studieren, aber mit sorgfältiger Scheidung des Wesens beider Gebiete. — Der zweite Teil des Buches ist soziologisch orientiert und untersucht besonders die Beziehungen zwischen Kunst und Moral, speziell im Hinblick auf die Sexualmoral. Denn man hat der Kunst den Vorwurf der Unmoralität gerade wegen ihrer Vorliebe für sexuelle Motive gemacht. Lalo verzichtet auf eine absolute Lösung, sondern beschränkt sich darauf, einige der komplizierten Beziehungen zwischen Moral und Kunst aufzudecken. Er unterscheidet verschiedene Typen künstlerischer Betätigung. — Das Buch Lalos empfiehlt sich durch eine verständige und sachlich abwägende Betrachtung der Probleme, ohne den Anspruch zu erheben, eine ganz neue Theorie einzuführen.

Berlin-Halensee.

Richard Müller-Freienfels.

Paul Bekker, Wagner. Das Leben im Werke. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Berlin und Leipzig, 1924. XII u. 588 S.

Wo immer man in der reichen Wagnerliteratur Umschau hält, — es scheint, daß eine objektive Würdigung des Phänomens Wagner bisher unmöglich war.

Die Ausdrucksmittel des Wagnerschen Kunstwerkes stammen aus allen Gebieten geistigen Lebens, gestalten sich aber in ihrer Vereinigung durch den Künstlerwillen zu etwas ganz Neuem, das ihrer Sphäre nicht mehr angehört. Jede Kritik, die aus diesen Einzelgebieten des Geisteslebens stammt, sei es aus der Literatur, der Musik, der Welt des Dramas oder der Oper, der Philosophie, der Ästhetik oder der Ethik,

gelangt in der Besonderheit ihrer Einstellung niemals zur Erfassung einer Kunsterscheinung, deren Wesen jenseits ihrer Ausdrucksfaktoren sich ausprägt. Dieses Wesen aber einzig gilt es zu fassen. Wo das Kunstwerk Wagners in dieser seiner Originalität erkannt zu werden schien, etwa als »Musik-« oder »Worttondrama«, da pflegte eine solche Betrachtung sich auf eine Interpretation des Werkes nach den Schriften Wagners zu beschränken. Es ist aber klar, daß eine solche, vom Geiste Wagners erfüllte Betrachtungsweise der Wagnerschen Ideologie verfällt und zu wahrhaft kritischen Erkenntnissen nicht vordringen kann. Es bedurfte eines Betrachters, der zwar den intuitiven Blick für das Kernhafte, für die wurzelhafte Verbundenheit aller Ausdrucksmittel dieser Kunst besitzt, aber diesen Blick nicht gewonnen hat aus wagnerischer, sondern kritischer Auslegung der Schriften, die ihrerseits erst eine fruchtbare Kritik des Werkes ermöglicht. Es mußte eine Einstellung zur Gesamtheit der Kundgebungen Wagnerischen Denkens und Fühlens erstrebt, es mußte der elementare Künstlerwille erspürt werden, der gleichermaßen aus dem Werke wie den Schriften spricht.

Ein solcher Betrachter ist uns in der Persönlichkeit Paul Bekkers gekommen, eine solche Betrachtungsweise in seinem Buche »Wagner, Das Leben im Werke«.

Wagners Kunst ist Ausdruckskunst — diese scheinbar selbstverständliche Grunderkenntnis Bekkers ist es, die, in ihrer ganzen Bedeutungstiefe erfaßt, zu einer Schau ebenso großartiger wie aufschlußreicher Perspektiven führt.

Musik als Ausdruck ist das Vermächtnis der Klassik an die Romantik. Die Entwicklung von der klassischen Musik zur Romantik wird bezeichnet durch das Vordringen des Ichs, das immer stärkere Beachtung verlangt. Tritt dort der Schaffende hinter seinem Werke zurück, so wird nun das Werk mehr und mehr Ausdruck seines Erlebens. Es ist ein Wandel vom Ton als Phänomen zum Ton als Symbol, von rein klanglicher zu bedeutungshafter Musik. Diese Kunst bedarf keiner dichterischen Ideen und keiner musikalischen Eingebungen mehr, — sie bedarf allein des Erlebens. Soll sie sich zum großen Kunstwerke formen, so fordert sie ein Temperament, das gefühlsmäßige Spannungen und Erschütterungen mit inbrünstiger Hingabe an den Eindruck aufzunehmen und mit leidenschaftlicher Gewalt zurückzugeben, auszudrücken vermag. In Richard Wagners Natur nun, so sagt Bekker, »liegt die Fähigkeit eines Erlebens, das an Bewegtheit und kühner Überraschungskunst der Situationen das der großen Abenteurer des 18. Jahrhunderts, an Leidensfähigkeit und Seelenmarter das der Glaubensstreiter, an glühender Sinnlichkeit das der üppigsten Genießer und Schwelger, an Gewalt der Ekstase das der mittelalterlichen Schwärmer fast übertrifft.« Dies alles wächst jedoch nicht aus der Nötigung menschlichen Werdens. Die Persönlichkeit als solche steht abseits. Was sie gewinnt, ist lediglich Steigerung der Resonanzfähigkeit, des Wandlungsvermögens. Nicht ihr Erleben wird zur Kunst, sondern der künstlerische Ausdruckswille, wie er sich in der Vision des szenischen Bildes, in der Konzeption des Handlungsgeschehens bekundet, zeichnet die Bahn des Erlebens vor. Der Ausdruckskünstler gestaltet, aus tief in seinem Wesen begründeten Gesetzen, Gang und Ereignisse seines Lebens so, daß sie zur Erfüllung der im Handlungsentwurfe sich aussprechenden Künstlersehnsucht, zur Freimachung der produktiven Kraft führen. Das aber ist kein Schöpfertum im ursprünglichen Sinne, — es ist ein reproduktives Schöpfertum: »das Schöpfertum des Mimen, der Wirkungen in sich aufnimmt und sie zusammenfassend wieder aus sich herausstellt.« Und darum liegt das Ziel dieser Kunst auf einer anderen Bahn als ihr Erleben. »Es heißt nicht Sehnsucht, Wille, Glaube, Liebe. Das sind lediglich Spannungskräfte. Es heißt nicht Oper, Drama, Musik. Das sind lediglich Spannungsmittel. Das Ziel, dem Spannungskräfte und Spannungsmittel zustreben, heißt: Theater.«

Grundbedingung aller Bühnenwirkung ist die Täuschung. Wagner weiß dies zwar, aber er sucht nicht, das Bewußtsein der Täuschung im Stile des Kunstwerkes aufrechtzuerhalten: er sucht es vergessen zu machen. An Stelle der bewußten Unwirklichkeit — wie sie etwa die Oper Mozarts in idealer Weise wahrt — soll die Vorspiegelung eines Wirklichen treten: das Theater bedeutet nicht, — es ist die Welt. So wird Wagners Polemik gegen die Oper ebenso verständlich wie seine Hinneigung zum Drama als der der Realität zugewandten Handlungsdarstellung. Daraus folgt ferner seine Einschätzung des Theaters als Kultanstalt schlechthin, seine Auffassung der Kunst — d. h. immer: seines kultischen Theaterwerkes — als des Regenerationsmittels der Menschheit, seine Bewertung aller menschlichen Verhältnisse und Erscheinungen aus der zentralen Erfassung dieses Kunstbegriffes.

»Nimmt man Wagners Kunst,« so erkennt Bekker, »in dieser Auffassung, seine Werke als Dramen im Sinne der von ihm gemeinten seelischen Wahrhaftigkeit, die Gestalten seiner Handlungen als Menschenbildungen, die Bekenntnisse der Dichtungen, die Lehren der Schriften als Bekenntnisse und Lehren im unmittelbaren Sinne, so erscheint dies alles als ungeheurer Selbstbetrug. Er ruht auf dem fundamentalen Irrtum, daß eine bewußte Täuschung jemals absolute Wahrheit werden könne ... Eine Kunst aber, die den Glauben an die Täuschung als kunstethisches Postulat aufstellt, verfällt selbst dem Grundgesetz der Täuschung: der Unwahrhaftigkeit.«

»In der Verkennung der naturbedingten Unwahrhaftigkeit des Theaters,« so fährt Bekker fort, »lag der theoretische Irrtum Wagners. In der gleichen Verkennung wurzelt der Streit, den seine Erscheinung auslöste, indem die Täuschung von Anhängern im Sinne seiner eigenen Interpretation als wahr genommen, von Gegnern im gleichen Sinne als unwahr abgelehnt wurde. Es besteht kein Grund zu diesem Streit, wenn man von der begrifflichen Interpretation der Persönlichkeit und des Werkes absieht und an ihre Stelle die phantasiemäßige setzt. Dann erscheint Wagner als das größte theatralische Genie der Neuzeit und sein theoretischer Irrtum als unerläßliche Voraussetzung seines praktischen Schaffens. Mußte er sein eigenes Leben in die Wagschale werfen, um zu seiner Kunst gelangen zu können, mußte er den Glauben an eine absolute Wahrhaftigkeit seines Schaffens hegen und fordern, wo doch nur Illusionstrug im Dienste der theatralischen Täuschung vorlag, wurden dadurch alle Ekstasen seines Lebens nur zum Mittel, Theater zu spielen, so war eben dies der Weg, dem Theater wieder eine neue Kunst großen Stiles zu gewinnen ... Durch die Hinneigung zur Musik, die er als Kunst der stärksten Täuschungskraft faßt, beweist Wagner die unreale Bedingtheit seines Schaffens, seine Sendung nicht zum Ethiker, zum Regenerator, sondern zum Theatraliker, dem die Wahrhaftigkeitsillusion als schöpferische Spürkraft gegeben ist, damit er zur Täuschung des Spieles gelange.«

Das Gesetz des Wagnerischen Schaffens faßt Bekker daher folgendermaßen: »Weil Wagner das Theater will, bedarf er des Mittels der Täuschung; weil er der Täuschung bedarf, braucht er die Musik; weil er die Musik braucht, muß er die Ausdrucksspannung gewinnen; und weil die Gewinnung des Ausdrucks das Erlebnis fordert, setzt er, vom Dämon des Schaffenstriebes gezwungen, sein Leben ein.«

Ausdrucksspannung ist Krampf der Erlebniserregung. Um sich mitzuteilen, bedarf er der Lösung. Diese Lösung gibt die Musik. Sie ist die Löserin, — die Erlöserin: die Erlösungsidee ist nicht psychologisch gefunden worden; in ihrer Urform ist sie Lösung der psychischen Ausdrucksspannung in tönende Klangbewegung. Um aber zu höchster Ausdruckskundgebung zu gelangen, strebt die Musik zum Worte. Beethoven erscheint darum so verehrungswürdig, weil er im Finale der Neunten in höchster Not der Ausdrucksgebung zum Worte greift. Die Lösungsidee

wirkt organisch weiter: die Musik erlöst die Ausdrucksspannung; innerhalb der Musik löst das Wort den Ton aus klanglicher Begrifflosigkeit zu verdeutlichender Begrifflichkeit des Gefühls. Das Wort wächst aus dem Ton. Die zuerst niedergeschriebene Dichtung enthält die große Melodie des Werkes. Eine neue Art der Sprachbehandlung entsteht: musikalische Gesetze formen die Wortfolge. Im »Ring« glaubt Wagner Wort und Ton durch Alliteration am innigsten verschmelzen zu können. Im »Tristan« quellen die Worte rein gefühlsmäßig, ohne logische Rücksichten. Die »Meistersinger«-Sprache ist plastische Gedrängtheit als Mittel gesteigerter Realitätswirkung. Der »Parsifal« faßt alle gewonnenen Erkenntnisse zusammen.

Illusionsweckung, Veranschaulichung ist Ziel dieser Musik. Der Klangorganismus wird darum nach dem Gebote des Veranschaulichungswillens geformt. Die Wortmelodie muß als anschauliche Gestalt aus dem sie erzeugenden Klangorganismus sinnfällig herauswachsen, sich in ihm wie in einem Raume bewegen können: die Vorstellung des magischen Tonraumes bildet sich. »Musik als Formkomplex wird zum Illusionsgebilde gegenständlicher Schaubarkeit, dimensional erfaßt.« Gestaltungsmittel dieses Raumes ist die Harmonie. Wagners Harmonik ist Raumempfindung, seine Melodik Gestaltempfindung. Der Veranschaulichungswille treibt einer immer vollkommeneren körperhaften Erfassung der Harmonie zu. Im »Holländer« noch umschreibt die leidenschaftliche d-moll-Bewegung den klanglichen Handlungsraum. Im »Tannhäuser« wird die räumliche Vorstellbarkeit erzielt durch die Dynamik von Nähe und Ferne, wie sie sich in der Ouverture ausprägt, im »Lohengrin« durch die Vertikalrichtung solcher Dynamik, durch den Wechsel von Heben und Senken, wie er das Vorspiel bestimmt. Ist Harmonie bis dahin nur nach allen Richtungen bewegt, aber nie verändert, nie zerlegt worden, so wird jetzt das Übereinander von Grundton, Terz und Quint in seiner räumlich illusionistischen Bedeutung erfaßt: das elementare Beispiel dieser neuen Einstellung ist das »Rheingold«-Vorspiel. Nun erfolgt der Ausbau dieser neu entdeckten Beziehungsmöglichkeiten. Die Töne fliehen und suchen sich, Modulation sprengt den magischen Tonraum: »Tristan«-Chromatik, ekstatische Leidenschaft. Dann aber wird die Harmonie wieder zusammengeschlossen und polyphon aufgeteilt in sich festigendem, sich lösendem Spiel einheitlich gerichteter Tonbeziehungen. Es entsteht die musikalische Raumvorstellung der realistischen Plastik und Gegenständlichkeit der »Meistersinger«-Welt. Mit dem stilisierenden Mittel dieser polyphon diatonischen Harmonik wird der »Ring« zu Ende geführt. »Parsifal« faßt alle Möglichkeiten zusammen, wie er auch als Erlebnis und als sprachmelodische Form ein Rückblick ist.

Sind so Melodik und Harmonik, die Elemente der Musik, zu Veranschaulichungsmitteln im Dienste illusionistischer Theaterkunst gewandelt worden, so wird die dritte Illusionsbedingung: die der zeitlichen Realität, gewonnen durch die Verknüpfung von Erinnerung und Ahnung im Bewegungsablauf des Motivlebens. Auch hier weist Beethoven den Weg mit dem thematischen Gestaltungsprinzip seiner Sinfonik, das Wagner mit dem romantischen Erinnerungsmotiv zu seinem eindringlichen motivisch assoziativen Tonsymbol verschmilzt.

Tonräumliche und tonzeitliche Illusion ergeben in ihrem Ineinanderwirken erst die Möglichkeit der Worttonmelodie, die in die Anschauungswelt hinüberleitet: »damit führt sie zur höchsten erreichbaren Illusionsverwirklichung: zum szenisch bewegten Bilde, zur sprachlich erläuterten Handlung als letztem Erlebnisausdruck.«

Unter diesem Blickpunkte entrollt Bekker nun Wagners Leben. Charakteristische Einzelheiten daraus mögen die Fruchtbarkeit des Bekkerschen Grundgedankens zu erweisen suchen.

Wagner entstammt einer Theaterfamilie und wächst in engster Berührung mit der Bühne auf. Aus der Welt des Theaters erfaßt er sein Dasein: der Eindruck Shakespeares und die szenische Musik Beethovens wirken zusammen und bestimmen seine Entwicklung. Die musikalische Veranlagung Wagners drängt nur scheinbar spät hervor: sie übt sich bereits früh, nur eben nicht am Formenspiel der Töne, sondern am Spiel der szenischen Bilder. Denn das Bild ist für Wagner Fixierung des Ausdruckes der Musik.

Voraussetzung der Ausdrucksgestaltung, so sahen wir, ist Eindrucksgewinnung. Erst in der zweiten Hälfte seines Lebens gewinnt Wagner diese Eindrücke unmittelbar aus dem eigenen Erleben. In der ersten Hälfte bestimmen den Schaffensimpuls künstlerische Eindrücke. Alle sich darbietenden Muster von Kunstwerken und Kunstgattungen werden von dem allzeit aufnahmegierigen Empfängnisvermögen aufgegriffen und nachgeahmt. Als der Stoff aller künstlerischen Vorbilder erschöpft ist, setzt die erlebnishafte Steigerung ein. Von den urbestimmenden Eindrücken Shakespeares und Beethovens auf das erregte Knabengemüt schweift die Phantasie zur Romantik Webers und Marschners, zur üppigen italienisch-französischen Oper, endlich zum Pathos der großen Oper. Das ist die Linie, die sich vom »Leubald«, der C-dur-Sinfonie und der »Hochzeit« über die »Feen« und das »Liebesverbot« zum »Rienzi« zieht.

In der Gestalt Rienzis wächst die erste eigene Maske heran. Der Ehrgeiz des Helden überträgt sich auf den Schöpfer selbst. Eine höchste theatralische Region soll gewonnen, ein Werk geschaffen werden, das alles Dagewesene in den Schatten stellt. Paris identifiziert sich mit Rom, die Große Oper ist das zu erobernde Kapitol, das deutsche Theater ein schlechtes Patriziat, Befreier und Eroberer der Komponist selbst. Alles ist mächtiger Schwung, Wille zur Größe. Der erste Teil, »Rienzis Größe«, wird in Riga geschaffen. Als der Gipfel erklommen ist, muß die Vision erfüllt werden: Wagner reist nach Paris. Hier aber, im Kampf mit zahllosen Widrigkeiten, erlischt der Begeisterungstaumel. Das Menschlich-Gewöhnliche wird erkennbar hinter der stolzen Fassade des Kapitols. Rienzis Traumbild ist zerstört. Sein Todesfluch gegen Rom, der ahnend im Textentwurf vorausgenommene, wird Erlebniswahrheit: es entsteht »Rienzis Fall«. Das Werk wird vollendet, aber nicht für Paris, sondern für das in Dresden neu errichtete Opernhaus.

Ein neues Erlebnis hatte sich auf der Fahrt nach Paris in die Seele gesenkt. Zunächst durch den »Rienzi« zurückgedrängt, erwacht es durch die Pariser Schicksale zu neuer Faßbarkeit. Denn die Sehnsucht nach der Ferne ist geblieben. In Deutschland hieß sie: Paris, in Paris heißt sie: Deutschland. Diese Sehnsucht wird immer bleiben, denn sie ist Sehnsucht nach einem Phantasieziele, das die Wirklichkeit nicht gewährt. Alles Wirkliche ist nur Sprungbrett zur Unwirklichkeit der Traumvorstellung. Ruhe ist dieser Phantasie nur beschieden, wo eine andere sie durch liebenden Glauben vom Fluche des Getriebenwerdens erlöst. Dieser Traum erfüllt sich: »Rienzi« wird in Dresden angenommen. Ein neuer Erlebniskreis ist durchschritten. Im Ansturme ungeheuren Kraftgefühles entsteht in sieben Wochen: »Der fliegende Holländer«.

Die Dresdener Zeit der Scheinerfüllung führt Wagner in ein Leben des Genusses, aus dem die allmählich anwachsende Katastrophe ihn heraustreibt. Nach einer Zeit tiefer Enttäuschung entführt ihn die Welle der Revolution ins Exil. Das ist der Weg über den »Tannhäuser«, in dem sich die Abkehr von der Gegenwart vollzieht, über den »Lohengrin«, den Einsamkeitsgesang schmerzlich enttäuschter Sehnsucht nach Liebe und Glauben, und die Entwürfe von »Siegfrieds Tod« und »Jesus von Nazareth«, die, dem äußeren Erleben entsprechend, die »Lohengrin«-Tragik noch verschärfen.

In der Schweiz beginnt Wagners schriftstellerische Tätigkeit. Sie bearbeitet nicht politische, ästhetische, philosophische Probleme um ihrer selbst willen, sondern ist ebenso Mittel des künstlerischen Schaffens wie das gesamte Erleben Wagners. »Wenn Wagner philosophiert, so bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, als wenn er dichtet, komponiert, instrumentiert, Dekorationsskizzen zeichnet. Es ist ein Wirken für das Theater mit Mitteln, die nur soweit Sinn und Bedeutung haben, als sie diesem Theater zu dienen vermögen.« Denn das Theater war der Mittelpunkt seines Wesens; im Theater stellte sich ihm die Welt dar. »Alles, was er erfaßte, gleichviel ob Politik, Philosophie, Gesellschaftslehre, Kunst, Religion, konnte für ihn sinnlich ergreifbare Bedeutung nur gewinnen, indem es neue Quellen des theatralischen Geschehens erschloß.« Das Ergebnis der schriftstellerischen Tätigkeit ist die Befreiung des Dresdener »Siegfried«-Entwurfes vom Politisch-Tendenziösen und Konventionellen, seine Zurückführung auf seine Gefühlsquellen, auf das, was Wagner das »Reinmenschliche« nennt. Dadurch steigt der »junge Siegfried« auf, dem sich Wagner in seiner neu erwachten Kraft überaus verwandt fühlt. Das Weiterschaffen ist möglich geworden. Nach rückwärts bauend, gewinnt Wagner »Walküre« und »Rheingold«. Die Komposition des »Rheingoldes« gelingt im ersten Ansturm des von seinem Schaffen Vollgesogenen, und die »Walküre«-Musik erwächst mühelos aus dem Bekenntnisdrang des Erlebnisses mit Jessie Laussot und der erwachenden Liebe zu Mathilde Wesendonck: »aus Jessie—Sieglinde und Mathilde—Brünnhilde vollendet sich das musikalische Schicksal Siegmunds und Wotans«; denn nur aus den Frauengestalten wächst die lösende Musik. Der »junge Siegfried« gestaltet sich, soweit Tatenlust und unbändiges Freiheitsgefühl des dem Dresdener Zwange Entronnenen die Impulse geben. Wo aber das Naturgebot Siegfried aus seiner Einsamkeit hinaus ins Leben, zum Weibe treibt, — da bricht Wagner entmutigt ab. Es ist nicht, wie er meint, Erkenntnis der äußeren Zwecklosigkeit seines Vorhabens, — es ist Mangel an Erlebnisstoff, der ihn am Betreten der neuen Welt hindert. Ehe der dritte »Siegfried«-Akt und die »Götterdämmerung«, in deren Mittelpunkt nicht mehr Siegfried, sondern Brünnhilde steht, geformt werden können, muß das Wesen des opferbereiten Weibes erlebt sein.

Die Leidenschaft der Tat, der tragende Grundpfeiler der »Ring«-Schöpfung, bricht zusammen. Es überkommt Wagner eine tiefe Sehnsucht nach tätigem Wirken, die bis zur Schwermut anwächst. Am Erlebnis der Schopenhauerischen Philosophie und am Bilde einer Frau, die Liebe weckt, ohne dem Liebenden gehören zu dürfen, wächst dieses Grundgefühl der Sehnsucht empor. Eine alte Fabel gibt den Stoff: es entsteht »Tristan und Isolde«.

Das Weiterwirken der »Tristan«-Kräfte auch über die Vollendung des Werkes hinaus treibt Wagner einem neuen Erlebnisse zu, an dem sie sich neu entfalten können. Die »Tannhäuser«-Aufführung ruft ihn nach Paris. Die Sphäre der Pariser Geselligkeit tut sich auf mit den Reizen einer magischen Szene. Mathildes Bild verblaßt: Liszts Tochter Blandine fesselt durch kokette Grazie. Eine alte Szene, neu erschaut, formt sich: zum »Venusberg«. Das Scheinkompromiß der neuen Szene als Ersatz des in Paris verlangten Wartburg-Balletts ist in Wahrheit nur Anstoß zu einer Musik, die längst in Wagner schlummerte und deren Drängen ihn in die lustreizende Atmosphäre von Paris getrieben hatte.

Als Tannhäuser nun aber zum zweiten Male den Venusberg verläßt, da wird jenes Bild faßbar, das sich bereits nach dem Dresdener »Tannhäuser« als Vision gezeigt hatte: das Bild der »Meistersinger«welt. Der Weg vom »Tristan« durch den »Venusberg« zu den »Meistersingern« ist der innere Sinn des Pariser Geschehens. Er formt die äußeren Vorgänge.

Das erste Erlebnisgebot, aus dem die »Meistersinger« Klang gewinnen, knüpft sich wieder an den Namen Mathildes. »Wotans Wunschmaid, Tristans Herrin erfährt die dritte, letzte Wandlung zur Muse des Hans Sachs.« Die Verheißung des Weibes aber, auf das Sachs-Wotan verzichtet und das Walther-Siegfried durch diesen Verzicht gewinnt, ist eines der beiden Erlebnisse, deren das Weiterschaffen noch bedarf, die Verheißung des Kunstsieges vor aller Welt das andere. Weil beide Verheißungen Forderungen der schöpferischen Notwendigkeit sind, erfüllen sich beide: ein Königswille bringt der Welt den Sieg zum Bewußtsein, und es kommt das Weib, das Muse und Geliebte in einem ist.

Damit ist der Weg auch zur Vollendung des »Siegfried« beschritten. In der Triebschener Einsamkeit reift der dritte Akt heran. Leben und Kunst klingen als reine Harmonie ineinander. Wagner erreicht den Gipfelpunkt seiner Gestaltungskraft. Das »Siegfried-Idyll«, äußerlich geweckt durch die Geburt des Sohnes, wird zum innerlich bedingten Dankgesang an die Macht des Schöpferischen.

Mit der erreichten Meisterschaft wendet sich Wagner der Komposition der »Götterdämmerung« zu. Sie ist freie Anwendung des Errungenen, befeuert durch die Aufführungsidee: das Bayreuther Haus wächst dem Werke, dieses dem Hause entgegen. Die gereifte Erkenntnis Wagners hat die Grundbedingungen ihres Seins in der Welt des Theaters gefunden. Alles spezifisch Musikalische und spezifisch Poetische wird abgewiesen, das Element des Mimischen bricht unverhüllt hervor. Es wird eine Partitur geschaffen, die nichts ist und sein soll als Vortragsniederschrift für den Schauspieler. Wagners Schriften tragen stets das Antlitz des jeweilig entstehenden Werkes; die Schriften in der Zeit der »Götterdämmerung« kennzeichnen die neue Einstellung, die zugleich das Ziel des bisherigen Weges bedeutet: Drama ist für Wagner nun nichts als »fixierte mimische Improvisation«. Vermöge seiner rein mimisch erfaßten Musik legt der Autor alle Ausdrucksregungen fest und macht die Ausführenden zu willenlosen Akteuren. Der Autor selbst ist der ewige, eigentliche Schauspieler, und Wagner erblickt darin mit Bewußtsein die höchste Aufgabe des Autors schlechthin.

Was sich auf der eigenen Bühne begibt, ist nicht mehr Vorführung eines literarischen Objektes durch die Kunst der szenischen Darstellung, — diese selbst wird zum Gegenstand und Inhalt des Spieles, für das die Literatur nur als Anregung wirkt. Das Theater tritt heraus aus dem umgrenzten Gebiet der Reproduktion, es wird zur Welt, zum Wahrtraum von der Wesenheit der Wirklichkeit.

Im Anschauen der erfüllten Lebenssehnsucht erwächst aus rückgewandter Überschau des ganzen Lebens: das Bühnenweihfestspiel. Die Bühne wird zum Altar des Sehers. Das Theater spielt Theater. Es nimmt die Maske des Tempels, um sich die Weihesteigerung zu geben, um an die Wirklichkeit seiner Unwirklichkeit glauben zu lassen. Der Mime steigert sich zum Priester, Kunst »muß Religion werden, um als solche ihre Glaubensforderung begründen zu können: die Forderung des Glaubens an die Wahrhaftigkeit der Täuschungskunst«.

Die Gestalt des Parsifal ist die letzte sublimste Maske des großen Mimen. Ein elementarer Wille ist zu seiner Vollendung gelangt, hat sich im Spiegelbilde des eigenen Schaffens erblickt und durch diese Selbstschau erlöst. Da zerfällt der Zauber und sein Gefäß vergeht.

Es besteht bis heute ein Streit um Wagner, der über eine polemische Auseinandersetzung zwischen Parteien nicht hinausgelangt ist und darum verurteilt war, unfruchtbar zu bleiben. Erkenntnissuchende befriedigen sich jedoch nicht in Einseitigkeiten oder Kompromissen, sondern suchen nach neuen Wegen zur Erkenntnis

des scheinbar Unerkennbaren. Paul Bekker ist ein solcher Erkenntnissuchender. War die bisherige Betrachtung Wagnerscher Kunst unfruchtbar, so war der Maßstab unbrauchbar, mit dem sie gemessen, der Blickpunkt verfehlt, aus dem sie gesehen wurde. Und mit genialem Griffe kehrte Bekker den Maßstab um, verließ er den Blickpunkt, aus dem ein halbes Jahrhundert Richard Wagner gesehen hatte: nicht Kunst um des Lebens, sondern Leben um der Kunst willen, nicht Theater um des Dramas, sondern Drama um des Theaters willen, nicht musikalisch vertiefte Handlung, sondern handlungsmäßig symbolisierte Musik, — diese Umwertung Wagnerscher Kunst vollbrachte das Großartige, das einst unter mühevollen Konstruktionen angestrebt wurde: Wagner wurde faßbar! Das mimische Genie wurde entdeckt als elementare Wurzel dieser vielfarbig schillernden Künstlererscheinung. Wagner wurde erkannt als der große Ausdruckskünstler, der im Verlangen nach höchster Deutlichkeit der künstlerischen Mitteilung zum Theater strebt, aus dem er wächst, in dem er sein Dasein allein begreift, für das er sein ganzes Leben einsetzt, — aus dem er darum allein zu verstehen und durch das er einzig zu werten ist.

Mögen sich in dem weit verzweigten Gedankengehalte des Bekkerschen Werkes problematische Punkte finden, — dieser Grundgedanke bleibt unangetastet; er beweist sich durch seine Fruchtbarkeit. Wir erblicken in seiner Konzeption und seiner ungeahnt aufschlußreichen Anwendung auf die Gesamtheit der Wagnerschen Kundgebungen eine Tat Bekkers, die man anerkennen oder ablehnen mag, ohne ihr dadurch die Wirkung nehmen zu können, die allem Genialen beschieden ist.

Hamburg. Rolf Grundner.

Julius Petersen, Die Entstehung der Eckermannschen Gespräche und ihre Glaubwürdigkeit. 2. verm., verb. Aufl. M. Diesterweg, Frankfurt a. M. 1925. 174 S. Deutsche Forschungen, herausgeg. von Fr. Panzer u. J. Petersen. Heft 2.

Der Leser der Zeitschrift für Ästhetik, wie Referent sich seinen Typus vorstellt, wird sich auch bei literargeschichtlichem Sonderinteresse durch die Problemstellung dieses Buches von der Lektüre zunächst eher abschrecken lassen als zu ihr verlocken. Wenn schon hier für die Kunsttheorie sicher nichts abfallen kann, so vermutlich auch nichts, das sich irgendwie als »geistesgeschichtlich« ausgeben dürfte, weder in einer Gestalt, noch in einem Mythus, noch in einer Entwicklung von Ideen. Aber dafür ist ein Buch wie dies, wie bescheiden zurückhaltend es auftreten mag, heute eine geistesgeschichtliche Notwendigkeit in sich selbst und hat eine erzieherische Mission. Ein Musterbeispiel philologischer Kritik an einem Einzelwerk richtet hier mit der umstürzenden Bedeutung, der Neuheit, der Schärfe und Geschlossenheit seiner Ergebnisse im philologischen Verstande eine Mahnung an die unbändige Lust zur Synthese zumal unter den Jüngeren und Jüngsten des Fachs: daß sie sich des tragenden und nährenden Grundes auch aller Synthese bewußter würden, der Verantwortung vor dem Einzelwerk, die heute so erschreckend geschwunden ist, da man allzu leicht über ganze Richtungen, Perioden, Stile hinweg Begriffe konstruiert und »schaut« und »erlebt«. Gerät nicht das hohe und luftige Gebäude unserer neuesten Goethedeutung und -dichtung ins Wanken, wenn die Fundamente der Goetheüberlieferung sich verschieben und Risse bekommen? — Aus Eckermanns Gesprächen hat das 19. Jahrhundert das Bild des Olympiers Goethe empfangen mehr als aus der Altersdichtung und der Altersweisheit Goethes selbst, und man hat sich in weiteren Kreisen daran gewöhnt, das Gesprächbuch als Offenbarung, als Werk Goethes zu verstehen, mochte auch die engere Fachwissenschaft, je mehr sie die Tagebücher Goethes vergleichend heranzog, immer wieder im einzelnen zu Richtig-

stellungen des von Eckermann Überlieferten gelangen. Erst Julius Petersen ist aufs Ganze gegangen und hat den Ertrag langjähriger Bemühungen um das Eckermannproblem in einer Abhandlung der Preußischen Akademie der Wissenschaften zuerst und, vermehrt und verbessert, im vorliegenden Bande konzentriert. Und das Problem ist im ganzen Umfang philologischer Fragestellungen hier so klar und eindeutig gelöst, daß dafür nichts zu tun mehr übrig bleibt. Auch die von Houben in seiner Eckermannbiographie mitgeteilten Tagebuchstücke haben Petersens Ergebnisse nicht erschüttert. — Zusammengefaßt: die Glaubwürdigkeit der Eckermann-Gespräche ist zerstört, wenn man glauben wollte, Goethe habe so im Wortlaut gesprochen. Der Gang der Untersuchung führt in die äußere und innere Entstehungsgeschichte der Gespräche zurück, in die Erkenntnis der geübten Arbeitsweise Eckermanns, der verfolgten Zwecke. Der Verfasser greift zu Eckermanns Nachlaß, seinen ungedruckten Briefen, Aufzeichnungen Dritter, die mit Eckermann gleichzeitig bei Goethe waren, vor allem zu Goethes Briefen und Tagebüchern, um die Zuverlässigkeit der »Gespräche« durch kombiniertes Vergleichen mit all jenen Zeugnissen zu erproben. Aus tabellarischer Gegenüberstellung sämtlicher in Goethes Tagebuch und in Aufzeichnungen Dritter erwähnten Gespräche und der von Eckermann in seiner Publikation bestätigten ergibt sich gleich zu Anfang, daß nicht weniger als 761 von 955 oder 80 Prozent der Gespräche Eckermanns mit Goethe, von denen wir Kunde haben, von jenem gar nicht verzeichnet worden sind und er ein vollständiges Tagebuch seines Verkehrs mit Goethe also entweder hat nicht geben wollen oder nicht können. Das langsame, ungleichmäßige Wachsen und die Wachstumshemmungen in der Aufzeichnung der Gespräche macht uns ein Kapitel über die Entstehungsgeschichte mit neuen Aufschlüssen über Eckermanns Persönlichkeit begreiflicher. Im VI. Kapitel, als dem Kernstück des Werkes, werden uns »Die Spuren der Entstehungsweise« in der Form der Gespräche nachgewiesen und sechs verschiedene Schichten aufgedeckt: 1. Tagebuchaufzeichnungen in skizzenhafter Urform, 2. wörtliche Aussprüche Goethes ohne Angabe von Raum, Zeit, Gesellschaft, Anlaß, 3. Ausarbeitungen ursprünglicher Tagebuchaufzeichnungen (so einmal einer Tagebuchnotiz von Stichworten nach 14 Jahren zu einem Gespräch von 17 Seiten), 4. zusammengesetzte und verlegte Gespräche, 5. Überarbeitung fremder Materialien, und zuletzt 6. die eigenen Erfindungen Eckermanns im Geiste Goethes, — wie er ihn begreift. Die Glaubwürdigkeit der Gespräche richtet sich also jedesmal danach, welcher Überlieferungsschicht sie angehören, und in einer Tabelle wird schließlich jedem einzelnen die seinige bezeichnet. Dabei bedeutet die Stufenfolge der Gruppen 1 bis 6 »Schritt für Schritt eine Entfernung von der biographischen Tatsächlichkeit. Aber diesem Rückschritt entspricht in der gleichen Aufeinanderfolge ein stetiges Fortschreiten von Materie zu Geist, von Stoff zu Gestalt, von Chronik zu Mythos, von passiver Registratur zu schöpferischer Anschauung, von zerstreuter Vielheit zu lebensvoller Einheit, von zufälliger Wirklichkeit zu künstlerischer Wahrheit.« Mit der biographischen Unechtheit ist also die wesentliche, die Echtheit im Goetheschen Geist wohl vereinbar, und das letzte Kapitel preist die Harmonie und Einheit des Goethebilds, in der Eckermanns Reproduktion, Rekonstruktion und Neuschöpfung Goethes verschmolzen sind. — Der Wunsch wird rege, daß der Verfasser das letzte Kapitel von der künstlerischen Leistung zum zweiten Band eines Eckermannwerks ausgestalte, das Goethebild Eckermanns vor uns entfalte, wie es im einzelnen die Tradition verändert hat und worin weiterhin die Goetheforschung bestimmt; nicht zuletzt endlich wird man wünschen, daß des Verfassers innige Vertrautheit mit diesen Problemen uns noch zu den Einsichten verhilft, welche Ergebnisse heutiger Goetheforschung und -deutung durch seine überraschenden Erkenntnisse von einem

doppelten Goethe in Eckermanns Gesprächen, einem Goetheschen sozusagen und einem Eckermannschen, hinfällig werden.

Erlangen. Kurt May.

Einladung zum III. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Halle a. d. Saale vom 7.—9. Juni 1927.

Der Vorstand der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft hat als Tagungsort des III. Kongresses Halle a. d. Saale gewählt. Die Tagungen sollen nunmehr eine regelmäßige Einrichtung werden. Sie werden sich daher künftig neben der Erörterung allgemeiner Fragen der systematischen Durcharbeitung einzelner wichtiger Problemkreise unserer Wissenschaft widmen können, um so im Laufe der Zeit ihr Gesamtgebiet abzuschreiten. Die einzelnen Kongresse sollen überdies auch einen Einblick bieten in die kunsttheoretische Arbeitsweise der jeweiligen Tagungsstätte.

Der in Halle gebildete Ortsausschuß besteht aus folgenden Herren:

Prof. Dr. Baesecke, Geheimer Konsistorialrat Prof. D. Dr. Ficker, Prof. Dr. Frankl, Prof. Dr. Gerstenberg, Prof. Dr. Karo, Prof. Dr. Liepe, Prof. Dr. Menzer, Prof. Dr. Schering, Prof. Dr. Schneider, Prof. Thiersch, Prof. Dr. Utitz, Privatdozent Dr. Wichmann, Geheimer Medizinalrat Dr. Dr. Ziehen.

Vorsitzender des Ortsausschusses ist Prof. Dr. Utitz, Halle, Mühlweg 49, Tel. 282 17.

Schriftführer des Ortsausschusses ist Prof. Dr. Wolfgang Liepe, Halle, Ulestraße 9, Tel. 221 75.

Der Teilnehmerbeitrag für Mitglieder der Gesellschaft für Ästhetik beträgt 8 M., für Angehörige von Gesellschaftsmitgliedern werden Nebenkarten zu 5 M. ausgegeben. Die übrigen Teilnehmer zahlen 12 M. für die Hauptkarte, für die Nebenkarte 8 M. Studierende erhalten ermäßigte Karten zu 3 M., die aber eine Beteiligung an den künstlerischen Veranstaltungen nicht gewährleisten. Sämtliche eingeladenen Redner und Mitglieder der Kantgesellschaft werden bei dieser Tagung in der Bemessung des Teilnehmerbeitrags den Mitgliedern der Gesellschaft für Ästhetik gleichgestellt.

Die Anmeldungen sind möglichst bald an die Adresse des Schriftführers zu vollziehen. Gleichzeitig mit der Anmeldung ist die Einzahlung der Teilnehmerbeiträge an das Bankhaus Lehmann (Halle a. d. S., Gr. Steinstr. 19, Konto »Ästhetischer Kongreß«) zu bewirken. Unmittelbare Zahlungen an den Vorsitzenden oder Schriftführer können nicht angenommen werden.

Die Vorträge werden nicht länger als 35 Minuten dauern und pünktlich beginnen. Zu den Vorträgen Gruppe II und III werden von der Leitung eingeladene Mitberichterstatter (Rededauer: 10 Minuten) sprechen. Weitere Meldungen können beim Verhandlungsleiter eingereicht werden, der Zeitdauer und Folge der Mitteilungen bestimmt. Eine Übersicht über das Vortragsprogramm findet sich am Schlusse dieser Einladung.

Der Kongreßbericht wird Herrn Prof. Dr. Max Dessoir aus Anlaß seines sechzigsten Geburtstages gewidmet werden. Die Gesellschaftsmitglieder erhalten ihn kostenlos.

An geselligen und künstlerischen Veranstaltungen sind in Aussicht genommen: Ein Begrüßungsabend, eine Festaufführung des Stadttheaters, ein hallischer Kunstabend (Prof. Dr. Gerstenberg), eine Aufführung mittelalterlicher Musik unter Leitung von Prof. Dr. Schering. Die Teilnehmer haben ferner freien Zutritt zu den hallischen Kunststätten, den Museen, den Sonderausstellungen des Hallischen Kunstvereins und der Kunstgewerbeschule.

An der sich unmittelbar anschließenden Tagung der Kantgesellschaft in Halle, auf der führende Vertreter der Philosophie zu Worte kommen werden, sind sämtliche Besucher des Kongresses für Ästhetik eingeladen, unentgeltlich teilzunehmen.

Ein genaues Programm, das auch die Namen der vorgesehenen Mitberichterstatter enthalten wird, sowie nähere Angaben über alle künstlerischen und geselligen Veranstaltungen und die Unterkunftsverhältnisse, wird im April 1927 versandt werden, doch wird im Interesse der leichteren Organisation gebeten, die Anmeldungen und Einzahlungen bereits jetzt vollziehen zu wollen.

Alle Anfragen sind zu richten an die Adresse des Schriftführers: Prof. Dr. Wolfgang Liepe, Halle a. d. S., Ulestr. 9, Tel. 22175.

Arbeitsplan des Kongresses.

Emil Utitz (Halle): Eröffnungsansprache.

I. Allgemeine Vorträge.

1. Max Dessoir (Berlin): Historische und systematische Betrachtung der Kunst.
2. Paul Frankl (Halle): Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften.
3. Paul Menzer (Halle): Kunst und Erziehung.
4. Gerhard Rodenwaldt (Berlin): Thema noch vorbehalten.
5. Wilhelm Weber (Halle): Kunst und Geschichte.

II. Vorträge zum Problemkreis Rhythmus.

1. Theodor Ziehen (Halle): Rhythmus in allgemein philosophischer Beleuchtung.
2. David Katz (Rostock): Vibrationssinn und Rhythmus.
3. Adama van Scheltema (München): Rhythmus in ethnologischer Beleuchtung: Reihung um eine Mitte.
4. Georg Baesecke (Halle): Die Wandlung der Schönheit am deutschen Verse.
5. Wolfgang Liepe (Halle): Zur Struktur des Harmonieideals.
6. Richard Wittsack (Halle): Rhythmus und Vortragskunst.
7. Wolfgang von Waltershausen (München): Rhythmus in der Musik.
8. Hans Prinzhorn (Frankfurt a. M.): Rhythmus im Tanz.

III. Vorträge zum Problemkreis Symbol.

1. Ernst Cassirer (Hamburg): Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie.
2. Heinz Werner (Hamburg): Symbol in ethnologischer Beleuchtung.
3. Fritz Strich (München): Symbol in der Wortkunst.
4. Willi Drost (Königsberg): Form als Symbol.
5. Arnold Schering (Halle): Symbol in der Musik.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

XXI. BAND. 2. HEFT

Dritter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Halle, 7.—9. Juni 1927

Bericht im Auftrag des Ortsausschusses herausgegeben
von Wolfgang Liepe





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1927

Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Professor MAX DESSOIR, Berlin W 30, Speyererstraße 9, zu richten; unverlangt eingesandte Handschriften werden im Fall der Unverwendbarkeit nur dann zurückgeschickt, wenn ein freigemachter Briefumschlag beiliegt; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart eingesandt werden.

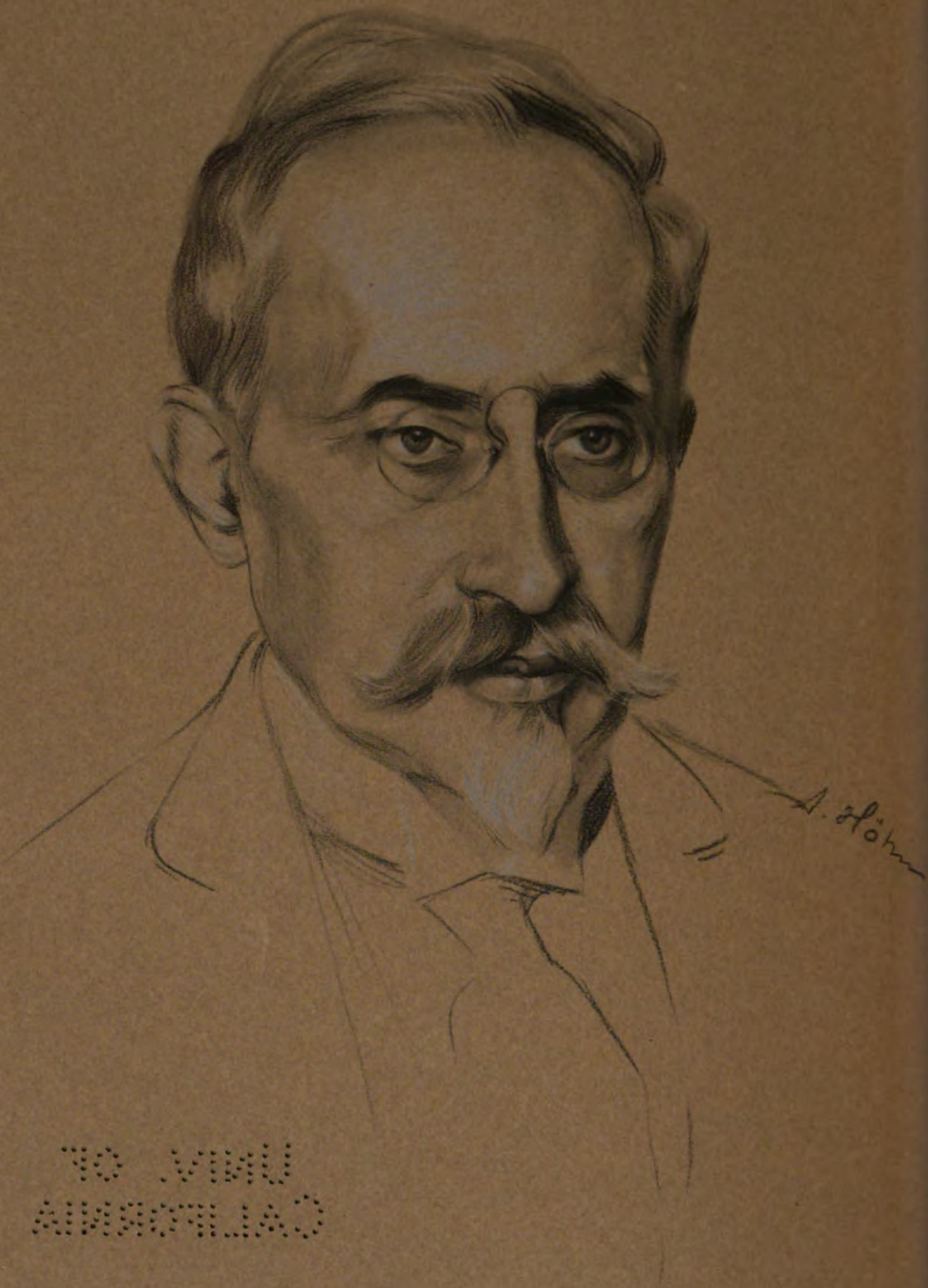
Redaktion und Verlag setzen voraus, daß an allen für die „Zeitschrift für Ästhetik" zur Veröffentlichung angenommenen Beiträgen dem Verlage das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung bis zum Ablauf des auf das Jahr der Veröffentlichung folgenden Kalenderjahres verbleibt.

Alle Manuskripte sind in Maschinenschrift, nur einseitig beschrieben, zur Ablieferung zu bringen.

Den Mitarbeitern werden für die Abhandlungen und Bemerkungen außer einem Freistück des ganzen Heftes 30 Sonderabzüge unentgeltlich geliefert; für umfangreiche Besprechungen stehen auf besondere Bestellung 15 Abzüge des betreffenden Bogens zur Verfügung.

Weitere Sonderabzüge werden nur gegen Berechnung geliefert. Die Bestellung wolle man auf dem Korrekturbogen vermerken.

Diese Zeitschrift ist Organ der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, deren Mitglieder sie gegen Entrichtung des Jahresbeitrags ohne weitere Nachzahlung zugestellt erhalten. Wegen Erwerbung der Mitgliedschaft wolle man sich an den 1. Schriftführer Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin W 9, Bellevuestr. 16/18 a wenden.



Max Dessoir

DRITTER KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNST-WISSENSCHAFT

Halle 7.–9. Juni 1927

BERICHT

IM AUFTRAGE DES ORTSAUSSCHUSSES
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG LIEPE



1 9 2 7

VERLAG VON FERDINAND ENKE
STUTTGART

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

MAX DESSOIR
ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

Inhaltsverzeichnis des Kongreßberichts

BERICHT

Die Vorgeschichte.

Im Herbst 1926 erging von der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft die Anregung, den dritten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Halle a. d. S. zu veranstalten. Die Wahl Halles lag um so näher, als hier bereits im Jahre 1922/23 umfängliche Vorarbeiten für den ursprünglich in Halle geplanten zweiten Kongreß unternommen waren. Die wirtschaftlichen Nöte der Inflationszeit stellten damals dem Unternehmen unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg. Um so tatkräftiger und großzügiger wurde der nunmehr in Halle neugebildete Kongreßausschuß bei Vorbereitung und Durchführung der Tagung von allen Seiten unterstützt: vom Reichsministerium des Innern, dem preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, von Rektorat und Kuratorium der Universität Halle-Wittenberg, von der Verwaltung der Provinz Sachsen und dem Magistrat der Stadt Halle.

Der Kongreßausschuß setzte sich aus folgenden Herren zusammen: Georg Baesecke, Johannes Ficker, Paul Frankl, Kurt Gerstenberg, Georg Karo, Wolfgang Liepe, Paul Menzer, Arnold Schering, J. Ferdinand Schneider, Paul Thiersch, Emil Utitz, Ottomar Wichmann, Theodor Ziehen.

Den Vorsitz des Kongreßausschusses in Halle übernahm der zweite Vorsitzende der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Professor Dr. Emil Utitz, die Schriftführung Professor Dr. Wolfgang Liepe.

Als Tagungszeit des Kongresses wurde der 7.—9. Juni 1927 bestimmt. In mehrfachen Sitzungen arbeitete der Ausschuß einen systematisch aufgebauten Arbeitsplan für den Kongreß aus. Bis Weihnachten 1926 waren die Verhandlungen mit den Hauptrednern abgeschlossen, so daß im Januar 1927 die vorläufigen Einladungen ausgesandt werden konnten. Die Einladung, deren Entwurf und Druck die Werkstätten der Stadt Halle in Giebichenstein (Leitung: Professor Paul Thiersch) ausführten, hatte folgenden Wortlaut:

Einladung

zum III. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

in Halle a. d. Saale vom 7.—9. Juni 1927.

Der Vorstand der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft hat als Tagungsort des III. Kongresses Halle a. d. Saale gewählt. Die Tagungen sollen nunmehr eine regelmäßige Einrichtung werden. Sie werden sich daher künftig neben der Erörterung allgemeiner Fragen der systematischen Durcharbeitung einzelner wichtiger Problemkreise unserer Wissenschaft widmen können, um so im Laufe der Zeit ihr Gesamtgebiet abzuschreiten. Die einzelnen Kongresse sollen überdies auch einen Einblick bieten in die kunsttheoretische Arbeitsweise der jeweiligen Tagungsstätte.

Der in Halle gebildete Ortsausschuß besteht aus folgenden Herren:

Prof. Dr. Baesecke, Geheimer Konsistorialrat Prof. D. Dr. Ficker, Prof. Dr. Frankl, Prof. Dr. Gerstenberg, Prof. Dr. Karo, Prof. Dr. Liepe, Prof. Dr. Menzer, Prof. Dr. Schering, Prof. Dr. Schneider, Prof. Thiersch, Prof. Dr. Utitz, Privatdozent Dr. Wichmann, Geheimer Medizinalrat Dr. Ziehen.

Vorsitzender des Ortsausschusses ist Prof. Dr. Utitz, Halle, Mühlweg 49, Tel. 282 17.

Schriftführer des Ortsausschusses ist Prof. Dr. Wolfgang Liepe, Halle, Ulestraße 9, Tel. 221 75.

Der Teilnehmerbeitrag für Mitglieder der Gesellschaft für Ästhetik beträgt 8 Mk., für Angehörige von Gesellschaftsmitgliedern werden Nebenkarten zu 5 Mk. ausgegeben. Die übrigen Teilnehmer zahlen 12 Mk. für die Hauptkarte, für die Nebenkarte 8 Mk. Studierende erhalten ermäßigte Karten zu 3 Mk., die aber eine Beteiligung an den künstlerischen Veranstaltungen nicht gewährleisten. Sämtliche eingeladenen Redner und Mitglieder der Kantgesellschaft werden bei dieser Tagung in der Bemessung des Teilnehmerbeitrags den Mitgliedern der Gesellschaft für Ästhetik gleichgestellt.

Die Anmeldungen sind möglichst bald an die Adresse des Schriftführers zu vollziehen. Gleichzeitig mit der Anmeldung ist die Einzahlung der Teilnehmerbeiträge an das Bankhaus Lehmann (Halle a. d. S., Gr. Steinstr. 19, Konto »Ästhetischer Kongreß«) zu bewirken. Unmittelbare Zahlungen an den Vorsitzenden oder Schriftführer können nicht angenommen werden.

Die Vorträge werden nicht länger als 35 Minuten dauern und pünktlich beginnen. Zu den Vorträgen Gruppe II und III werden von der Leitung eingeladene Mitberichterstatter (Rededauer: 10 Minuten) sprechen. Weitere Meldungen können beim Verhandlungsleiter eingereicht werden, der Zeitdauer und Folge der Mitteilungen bestimmt. Eine Übersicht über das Vortragsprogramm findet sich am Schlusse dieser Einladung.

Der Kongreßbericht wird Herrn Prof. Dr. Max Dessoir zum sechzigsten Geburtstag gewidmet werden. Die Gesellschaftsmitglieder erhalten ihn kostenlos.

An geselligen und künstlerischen Veranstaltungen sind in Aussicht genommen: Ein Begrüßungsabend, eine Festaufführung des Stadttheaters, ein hallischer Kunstabend (Prof. Dr. Gerstenberg), eine Aufführung mittelalterlicher Musik unter Leitung von Prof. Dr. Schering. Die Teilnehmer haben ferner freien Zutritt zu den hallischen Kunststätten, den Museen, den Sonderausstellungen des Hallischen Kunstvereins und der Kunstgewerbeschule.

An der sich unmittelbar anschließenden Tagung der Kantgesellschaft in Halle, auf der führende Vertreter der Philosophie zu Worte kommen werden, sind sämtliche Besucher des Kongresses für Ästhetik eingeladen unentgeltlich teilzunehmen.

Ein genaues Programm, das auch die Namen der vorgesehenen Mitberichterstatter enthalten wird, sowie nähere Angaben über alle künstlerischen und geselligen Veranstaltungen und die Unterkunftsverhältnisse, wird im April 1927 versandt werden, doch wird im Interesse der leichteren Organisation gebeten, die Anmeldungen und Einzahlungen bereits jetzt vollziehen zu wollen.

Alle Anfragen sind zu richten an die Adresse des Schriftführers: Prof. Dr. Wolfgang Liepe, Halle a. d. S., Ulestraße 9, Tel. 221 75.

Arbeitsplan des Kongresses.

Emil Utitz (Halle): Eröffnungsansprache.

I. Allgemeine Vorträge.

1. Max Dessoir (Berlin): Historische und systematische Betrachtung der Kunst;
2. Paul Frankl (Halle): Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften;
3. Paul Menzer (Halle): Kunst und Erziehung;
4. Gerhard Rodenwaldt (Berlin): Thema noch vorbehalten;
5. Wilhelm Weber (Halle): Kunst und Geschichte.

II. Vorträge zum Problemkreis Rhythmus.

1. Theodor Ziehen (Halle): Rhythmus in allgemein philosophischer Beleuchtung;
2. David Katz (Rostock): Vibrationssinn und Rhythmus;
3. Adama van Scheltema (München): Rhythmus in ethnologischer Beleuchtung: Reihung um eine Mitte;
4. Georg Baesecke (Halle): Die Wandlung der Schönheit am deutschen Verse;
5. Wolfgang Liepe (Halle): Zur Struktur des Harmonieideals;
6. Richard Wittsack (Halle): Rhythmus und Vortragskunst;
7. Wolfgang von Waltershausen (München): Rhythmus in der Musik;
8. Hans Prinzhorn (Frankfurt a. M.): Rhythmus im Tanz.

III. Vorträge zum Problemkreis Symbol.

1. Ernst Cassirer (Hamburg): Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie;
2. Heinz Werner (Hamburg): Symbol in ethnologischer Beleuchtung;
3. Fritz Strich (München): Symbol in der Wortkunst;
4. Willy Drost (Königsberg): Form als Symbol;
5. Arnold Schering (Halle): Symbol in der Musik.

Nachdem in weiteren Verhandlungen auch die Mitberichterstatter für die einzelnen Themen gewonnen worden waren, ging im April die zweite Einladung mit dem endgültigen Arbeitsplan hinaus. Der Plan der Veranstaltungen hatte folgenden Wortlaut:

An geselligen und künstlerischen Veranstaltungen finden statt:

Montag, 6. Juni.

8 Uhr: Begrüßungsabend in der akademischen Burse zur Tulpe (an der Universität) in Form eines zwanglosen Beisammenseins.

Dienstag, 7. Juni.

8 Uhr: Empfang und Bewirtung der Kongreßteilnehmer durch den Magistrat der Stadt Halle im alten Rathaus (Einladungen hierzu ergehen vom Magistrat unmittelbar an die Teilnehmer).

Mittwoch, 8. Juni.

8 Uhr: Historisches Festkonzert (Musik des Mittelalters) in der Aula der Universität. Leitung Prof. Dr. Schering.

Donnerstag, 9. Juni.

8 Uhr: Festvorstellung im Stadttheater: Händel, »Acis und Galathea«. Leitung: Generalmusikdirektor Band. Rhythmische Bewegungschöre; Leitung: Hedwig Nottebohm.

Freitag, 10. Juni.

Vormittags 10 Uhr: Hallische Kunst aus Privatbesitz (Ausstellung des Kunstvereins in der Garnisonskirche). Einleitender Vortrag: Prof. Dr. Kurt Gerstenberg.

11.30 Uhr: Ausstellung der Werkstätten der Stadt Halle (im Roten Turm); Führung: Prof. Paul Thiersch.

Nachmittags: Lauchstädter Goethe-Theater (zum 125. Jubiläum) Goethe: »Was wir bringen«. Mozart: »Titus«.

Zu dieser von der Provinz Sachsen veranstalteten Aufführung des Lauchstädter Theatervereins steht für die auswärtigen Kongreßteilnehmer eine beschränkte Anzahl von Karten zur Verfügung.

Sämtliche Veranstaltungen sind für die Kongreßteilnehmer unentgeltlich.

Arbeitsplan des Kongresses.

Dienstag, 7. Juni, 9 Uhr: Eröffnungs- und Begrüßungsansprachen.

9.45 Uhr: Max Dessoir (Berlin): »Historische und systematische Betrachtung der Kunst«. Pause.

10.45 Uhr: Theodor Ziehen (Halle): »Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung«. Mitberichterstatter: P. Lincke (Jena), C. Baensch (München).

12 Uhr: David Katz (Rostock): »Vibrationssinn und Rhythmus«. Mitberichterstatter: E. R. Jaensch (Marburg), G. v. Allesch (Berlin). Mittagspause.

3 Uhr: Adama van Scheltema (München): »Rhythmus in ethnologischer Beleuchtung: Reihung um eine Mitte«. Mitberichterstatter: H. Kühn (Köln), C. Berger (Hamburg).

4.15 Uhr: Georg Baesecke (Halle): »Die Wandlung der Schönheit am deutschen Verse«. Mitberichterstatter: H. Gunkel (Halle). Pause.

5.45 Uhr: Richard Wittsack (Halle): »Rhythmus und Vortragskunst«. Mitberichterstatter: E. Drach (Berlin), E. Geißler (Erlangen).

Mittwoch, 8. Juni.

9 Uhr: Wolfgang von Waltershausen (München): »Rhythmus in der Musik«. Mitberichterstatter: G. v. Keußler (Hamburg), A. Orel (Wien).

10.15 Uhr: Hans Prinzhorn (Frankfurt a. M.): »Rhythmus im Tanz«. Mitberichterstatter: F. Giese (Stuttgart), Chr. Herrmann (Berlin). Pause.

12 Uhr: Paul Menzer (Halle): »Kunst und Erziehung«. Mittagspause.

3 Uhr: Generalversammlung der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

4 Uhr: Paul Frankl (Halle): »Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften«. Pause.

5 Uhr: Gerhard Rodenwaldt (Berlin): »Wandel und Wert kunstgeschichtlicher Perioden«.

6 Uhr: Wilhelm Weber (Halle): »Kunst und Geschichte«.

Donnerstag, 9. Juni.

9 Uhr: Ernst Cassirer (Hamburg): »Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie«. Mitberichterstatter: K. Bühler (Wien), P. Hofmann (Berlin), W. Moog (Braunschweig).

10.30 Uhr: Heinz Werner (Hamburg): »Symbol in ethnologischer Beleuchtung«. Mitberichterstatter: R. Thurnwald (Berlin). Pause.

11.45 Uhr: Fritz Strich (München): »Symbol in der Wortkunst«. Mitberichterstatter: H. A. Korff (Leipzig), H. Pongs (Marburg). Mittagspause.

3 Uhr: Willy Drost (Königsberg): »Form als Symbol«. Mitberichterstatter: D. Frey (Wien), L. Coellen (Darmstadt).

4.15 Uhr: Arnold Schering (Halle): »Symbol in der Musik«. Mitberichterstatter: M. Bauer (Frankfurt a. M.), P. Moos (Ulm). Pause.

6 Uhr: Emil Utitz (Halle): »Der neue Realismus«.

Kongreßeröffnung in der Aula der Universität.

An der sich unmittelbar anschließenden Tagung der Kantgesellschaft in Halle, auf der führende Vertreter der Philosophie zu Worte kommen, sind sämtliche Kongreßbesucher eingeladen, unentgeltlich teilzunehmen.

Durch Verhinderung einiger Redner in letzter Stunde wurden nachträglich wenige Änderungen in der Rednerliste nötig: Die Mitberichterstattung zu Georg Baeseckes Vortrag übernahm an Stelle von Hermann Gunkel (Halle) Helmut de Boor (Leipzig), den Vortrag: »Symbol in ethnologischer Beleuchtung« übernahm an Stelle von Heinz Werner (Hamburg) Richard Thurnwald (Berlin), die Mitberichterstattung zu demselben Thema Herbert Kühn (Köln).

Sämtliche angekündigte Vorträge wurden gehalten.

Es wurden 431 Teilnehmerkarten ausgestellt. In der Geschäftsstelle des Kongresses gingen folgende namentliche Meldungen ein:

Teilnehmerliste des Kongresses:

Adler, Leo, Bankdirektor, Reichenberg i. Böhmen.
Aengeneyndt, Hans, Dr., Verlagsredakteur, Berlin-Tegel.
Allesch, Johannes von, Dr., Privatdozent, Berlin,
Anschütz, Georg, Prof. Dr., Hamburg.
Arfert, Georg, Prof. Dr., Halberstadt.
Aubin, Gustav, Prof. Dr., Halle.
Aubin, Frau, Halle.
Baensch, Otto, Prof. Dr., München.
Baesecke, Georg, Prof. Dr., Halle.
Baesecke, Frau, Halle.
Band, Erich, Generalmusikdirektor, Halle.
Band-Agloda, Frau, Halle.

Barthel, Günther, Halle.
Bauer, Hans, Prof. Dr., Halle.
Bauer, Moritz, Prof. Dr., Frankfurt a. M.
Baum, Willi, Studienrat, Köthen.
Behrens, Karl, Redakteur (Vors. d. dän. Gr. d. Goethe-Gesellsch.), Kopenhagen.
Bennewitz, Liddy, Frl., Halle.
Benscher, Ilse, Frl. Dr., Leipzig.
Bergemann-Könitzer, Martha, Frl., Bildhauerin, Jena.
Berger, Klaus, Dr., Berlin.
Betsch, Christian, Dr., Studienrat, Stuttgart-Cannstatt.
Biehle, Herbert, Dr., Berlin-Charlottenburg.
Binder, Bruno, Dr., Graz.
Böhm, Wilhelm, Dr., Berlin.
Bommersheim, Paul, Dr., Studienassessor, Darmstadt.
Borchers, Hildegard, Frl., Sozialbeamtin, Halle.
Borchert, cand. phil., Halle.
Brecht, Rosi, Frl., Tänzerin, Halle.
Bremer, Otto, Prof. Dr., Halle.
Bremer, Lina, Frau, Halle.
Britting, Georg, Redakteur, Halle.
Bruel, Ludwig, Prof. Dr., Halle.
Bruhns, Leo, Prof. Dr., Leipzig.
Bünger, Erika, Frl., stud. phil., Halle.
Burkamp, W., Dr., Privatdozent, Rostock.
Burkhardt, Dr., Leipzig.
Busse, Stadtverordnetenvorsteher, Halle.

Cassirer, Ernst, Prof. Dr., Hamburg.
Clausen, Wilhelm, Prof. Dr., Halle.
Clausen, Frau, Halle.
Coellen, Ludwig, Dr., Frankfurt a. M.
Cornell, H., Dr., Privatdozent, Upsala (Schweden).

Dessoir, Max, Prof. Dr., Berlin.
Dessoir, Susanne, Frau, Berlin.
Deuer, cand. phil., Berlin.
Dietrich, Wilhelm, Intendant des Stadttheaters, Halle.
Dietrich, Frau, Halle.
Dirksen, Faro, Frau, Dr., Broager (Dänemark).
Dobbriner, Paul, Dr., Leipzig.
Dohnke, Hans, cand. mus., Halle.
Dorn, Wolf, Prof. Dr., Leipzig.
Drost, Willi, Dr., Privatdozent, Königsberg i. Pr.

Eichenauer, stud. phil., Halle.
Eichner, Johannes, Dr., Berlin.
Eisenstädter, Dr., Nürnberg.
Elsässer, Antonie, Frau, Halle-Dölau.
Elsässer, Eva, Frl., Halle-Dölau.
Engelhardt, Wolfgang, Dr., Berlin-Wilmersdorf.
Erichson, Peter, Verlagsbuchhändler, Rostock.
Everth, Erich, Prof. Dr., Leipzig.

Feldkeller, Paul, Dr., Schönwalde b. Berlin.
Feuchtwanger, Martin, Redakteur, Halle.
Feuchtwanger, Stephani, Frau, Halle.
Feuchtwanger, Erich, Dr., Nervenarzt, München.
Feyerabend, Otto, Pastor, Fiddichow, Pom.
Fischer-Lamberg, Frau, Halle.
Flechtner, Joachim, Redakteur, Stettin.
Frankl, Paul, Prof. Dr., Halle.
Frankl, Wolfgang, stud. phil., Halle.
Freitag, Dr., Oberstudiendirektor, Berlin.
Freudenberg, Georg, Dr., Kaufmann, Berlin.
Freund, Hans, Dr., Studienrat, Halle.
Frey, Dagobert, Prof. Dr., Wien.
Friedrichs, cand. phil., Halle.
Fritzsche, cand. hist. art., Dresden.
Fromm, Gertrud, Frau Geheimrat, Halle.

Gaetschmann, Frl., stud. phil., Halle.
Gehrig, Oskar, Dr., Universitätslektor, Berlin-Schmargendorf.
Geißler, Ewald, Prof. Dr., Erlangen.
Geißler, Gertrud, Frau, Erlangen.
Gelb, Prof. Dr., Frankfurt a. M.
Gerstenberg, Kurt, Prof. Dr., Halle.
Gerstenberg, Käte, Frau, Halle.
Giese, Fritz, Dr., Privatdozent, Stuttgart-Cannstatt.
Göhr, cand. phil., Halle.
Goesch, Heinrich, Dr., Lehrer a. d. Kunstgewerbeakademie, Dresden.
Goldschmidt, Richard Helmut, Prof. Dr., Münster i. W.

Goldstein, Kurt, Prof. Dr., Frankfurt a. M.
Görner, Lucie, Frl., Lehrerin, Halle.
Graf, G., Prof. a. d. Kunstakademie, Stuttgart.
Grimm, Paul, cand. phil., Halle.
Groß, Edgar, Dr., Regisseur der städtischen Bühnen, Halle.
Groß-Denker, Annemarie, Frau, Halle.
Grube, Kurt, stud. phil., Delitzsch b. Halle.
Grützner, Dr., Regierungspräsident, Merseburg.
Grützner, Frau, Merseburg.
Grunow, Gertrud, Frl., Berlin-Schöneberg.
Gundermann, Marianne, Frl., Halle.
Guthardt, Ingeborg, Frl., Osterburg.
Haecker, Valentin, Prof. Dr., Rektor d. Universität Halle.
Hamburger, M., Frau, Berlin-Charl.
Heider, stud. phil., Hamburg.
Heidlberg, Tibur von, cand. chem., Budapest.
Heine, A. F., Assistent a. d. technisch. Hochschule, Hannover.
Herrmann, Hans, Major a. D., Ludwigsburg.
Hirsch, Marie Luise, Frl., stud. phil., Berlin.
Hoerner, Margarete, Frl., Dr., Freyburg a. U.
Hoesch, Studienrat, Düsseldorf.
Hoesch, Oskar, Düsseldorf.
Hösel, Horst, stud. phil., Halle.
Hoffmann, Werner, Dr., Halle.
Hofmann, Paul, Prof. Dr., Berlin-Nikolassee.
Hofmann, Marianne, Frau, Dr., Berlin-Nikolassee.
Holtzmann, Robert, Prof. Dr., Halle.
Hühne, Hans, cand. phil., Halle.
Hüttenwein, Hertha, Frl., Sozialbeamtin, Halle.
Jacob, Walter, cand. phil., Regievolontär, Berlin.
Jaeckel, Verkehrsdirektor, Halle.
Jahn, Georg, Prof. Dr., Halle.
Jahn, Frau, Halle.
Joël, Karl, Prof. Dr., Basel.
Joerges, Rudolf, Prof. Dr., Halle.
Joerges, Frau, Halle.
Jordan, Bruno, Dr., Studienrat, Bremen.
Junecke, Hans, cand. phil., Halle.
Jung, Gertrud, Frl., Dr., Berlin.
Jung, Heinrich, Prof. Dr., Halle.
Jung, Frau, Halle.
Kaempfert, Handelskammerpräsident, Halberstadt.
Kaminski, Karl, Nordenburg, Ostpr.
Kanekogi, Prof. Dr., Leiter des Japan-Instituts, Berlin.
Kappenberg, Ella, Frl., Studienassessorin, Magdeburg.
Karo, Georg, Prof. Dr., Halle.
Katz, David, Prof. Dr., Rostock.
Katz, Rosa, Frau, Dr., Rostock.
Kaufmann, Fritz, Dr., Privatdozent, Freiburg i. Br.
Keil, Geh. Justizrat, Halle.
Keil, Frau, Halle.
Kern, Otto, Geh. Rat, Prof. Dr., Halle.
Kern, Frau, Halle.
Kessel, stud. jur., Halle.
Keußler, Gerhard von, Dr., Hamburg.
Kiefer, Pfarrer, Vaihingen.
Kleineberg, Adam, stud. phil., Essen.
Knapp, Hans, Dr., Verlagsbuchhändler, Halle.
Knapp, Frau, Halle.
Koch, Renate, Frl., cand. phil., Halle.
Köhler, cand. phil., Leipzig.
Körner, Klara, Frl., Violinistin, Berlin-Lichterfelde.
Krause-Dehne, M., Frau, Halle-Passendorf.
Krause, Hermann, Kaufmann, Halle.
Krause, Florentine, Frau, Halle.
Krautheimer, Richard, Dr., Frankfurt a. M.
Kühn, Herbert, Dr., Privatdozent, Köln.
Kühnburg, von, Dr., München.
Kummer, Herbert, cand. phil., Halle.
Kuhn, Hellmut, Dr., Berlin-Wilmersdorf.
Landau, Anneliese, Frl., cand. phil., Halle.
Landry, Harald, Schriftsteller, Berlin.

Lehmann, Hans, Dr., kgl. schwedischer Konsul, Halle.
Lehmann, Frau, Halle.
Lehmann, Hugo, Lic. Dr., Halle.
Lehmann, Maria, Frau, Halle.
Lehnert, Charlotte, Frl., Lehrerin, Halle.
Liebenam, Lore, Frau, Dr. phil., Halle.
Liebert, Artur, Prof. Dr., Berlin.
Liepe, Wolfgang, Prof. Dr., Halle.
Liepe, Gertrud, Frau, Halle.
Linke, Paul, Prof. Dr., Jena.
Des-Loges, M., Dr., Universitätsbibliothekar, Lemberg.
Lütgert, Wilhelm, Prof. Dr., Halle.
Lütgert, Frau, Halle.
Lüttmann, Helene, Frau, Halle.
Mansfeld, Franz, cand. phil., Halle.
May, Fritz, Geschäftsführer der Volksbühne, Halle.
Mayer, Felix, Dr., Nervenarzt, Berlin.
Mayer, Frau, Berlin.
Meiner, Felix, Dr., Buchhändler, Leipzig.
Meinhof, Dorothea, Frl., Lehrerin, Halle.
Meinhof, Dr., Halle.
Mendelsohn-Bartholdy, Dr., Erlangen.
Menzer, Paul, Prof. Dr., Halle.
Menzer, Lilli, Frau, Halle.
Menzer, Lore, Frl., Halle.
Meyer, Gottfried, Geh. Oberregierungsrat, Halle.
Michel, Hermann, Dr., Chefredakteur, Leipzig.
Michel, Herta, Frau, Dr., Leipzig.
Mirtschuk, Johann, Prof. Dr., Deleg. d. ukrain. Universität in Prag, Berlin.
Mirtschuk, Frau, Berlin.
Moog, Willi, Prof. Dr., Braunschweig.
Moos, Paul, Ulm.
Mrugowsky, J., stud. med., Halle.
Müller-Braunschweig, Karl, Dr., Berlin-Schmarkendorf.
Mundt, Willi, Dr., Studienrat, Halle.
Neff, Willi, Prof. Dr., St. Gallen.
Negyesy, Prof. Dr., Budapest.
Negyesy, Klaudia, Frau, Budapest.
Negyesy, Georg, Dr., Bezirksrichter, Budapest.
Niemeyer, Hermann, Verlagsbuchhändler, Halle.
Niemeyer, Ely, Frau, Halle.
Nietschmann, cand. phil., Halle.
Noack, Hermann, Dr., Privatdozent, Hamburg.
Noack, Margarete, Frau, Hamburg.
Nottebohm, Hedwig, Frl., Leiterin rhythmischer Gymnastikschule, Halle.
Nowack, Walter, Dr., Rektor, Mühlberg a. d. Elbe.
Ohlerich, Frl., cand. phil., Halle.
Olshausen, Waldemar von, Dr., Berlin.
Oppenheimer, Ludwig, Dr., Berlin-Lichterfelde.
Orel, Alfred, Dr., Universitätsdozent, Wien.
Otto, Prof. Dr., Prag.
Pampe, Ingenieur, Halle.
Pampe, Frau, Halle.
Pariser, Franz, Luckenwalde.
Paul, Alfred, Halle.
Paxmann, cand. phil., Halle.
Petersen, Julius, Prof. Dr., Berlin-Grunewald.
Petrascheck, Karl, Dr., München.
Pfitzenreiter, Rolf, Schriftleiter, Halle.
Pongs, Hermann, Prof. Dr., Groningen (Holland).
Pongs, Frau, Groningen (Holland).
Pönitz, Prof. Dr., Halle.
Pönitz, Margarete, Frau, Halle.
Prinzhorn, Hans, Dr. med. et phil., Frankfurt a. M.
Prinzhorn, Frau, Frankfurt a. M.
Radlauer, Frau Geheimrat, Halle.
Rathleff, Charlotte von, Frau, Halle.
Ratsewitschaite, Frl., cand. phil., Halle.
Recke, Paul, Konrektor, Halle.
Reindl, L. E., Redakteur, Magdeburg.
Reitmann, Werner, stud. phil., Halle.
Rhenius, Frau Geheimrat, Berlin.
Riefenstahl, Margarete, Frl., Berlin.
Riemer, Otto, cand. mus., Halle.
Rive, Dr., Oberbürgermeister, Halle.
Rive, Frau, Halle.
Rodenwaldt, Gerhart, Prof. Dr., Berlin.

Roediger, Direktor, Halle.
Roediger, Julie, Frau, Halle.
Roediger, Regierungsbaumeister, Stadtrat, Halle.
Roediger, Hanni, Frau, Halle.
Rohden, von, Dr. med., Oberarzt, Heilanstalt Nietleben b. Halle.
Rohden, von, Frau, Halle.
Rosenthal-Calamé, Gertrud, Frl., Dr., Studienassessorin, Königsberg i. Pr.
Rothacker, Erich, Prof. Dr., Heidelberg.
Rothacker, Frau, Heidelberg.
Rothes, E., Dr. med., Arzt, Halle.
Rothmann, Eva, Dr., Berlin.

Sachse, Bruno, Konrektor, Merseburg.
Sandow, cand. phil., Halle.
Schack, Willi, Dr., Pfarrer, Elbing.
Schade, Hans, Dr., Gerichtsreferendar, Halle.
Schäfer, Dr., Arzt, Höhnstedt b. Halle.
Schardt, Alois, Dr., Museumsdirektor, Halle.
Scheltema, Adama van, Dr., München-Gauting.
Schering, Arnold, Prof. Dr., Halle.
Schering, Ingrid, Frau, Halle.
Schlüter, Marie, Frl., Dr., Berlin-Charlottenburg.
Schmidt, Raymund, Dr., Leipzig.
Schmidt, Frau, Leipzig.
Schmidt, H. W., Halle.
Schmied-Kowarzik, Prof. Dr., Frankfurt a. M.
Schmude, Paul, akademischer Zeichenlehrer, Halle.
Schneider, Joseph Ferdinand, Prof. Dr., Halle.
Schneider, Ida, Frau, Halle.
Schneider, stud. phil., Halle.
Schöbe, Ulrich, stud. phil., Halle.
Schoenhals, Prof. a. D., Naumburg a. S.
Schoenhals, Else, Frau, Naumburg a. S.
Schröder, Otto, Musikdirektor, Halle.
Schubring, Paul, Prof. Dr., Hannover.
Schunck, Karl, Dr., Halle.
Schunck, Frau, Dr., Halle.
Schuster, Margret, Frl., stud. phil., Halle.
Schwarz, Simon, Assessor a. D., Halle.
Sedlàk, Jan V., Dr., Prag.
Sedlàk, Frau, Prag.
Seipp, Prof. Dr., Erfurt.
Selig, Martha, Frau, Halle.
Selig, Lilli, Frl., cand. med., Halle.
Serauky, W., cand. phil., Halle.
Seydel, Dr., Bürgermeister, Halle.
Siegfried, Dr., Privatdozent, Marburg.
Siegfried, Frau, Marburg.
Sieweking, Gerhart, Dr., Assistent, Jena.
Sommer, Hermann, Dr. jur., Kurator d. Universität Halle.
Sommer, Margarete, Frau, Halle.
Spiegelberg, F., Dr., Dresden.
Spiegelberg, Frau, Dresden.
Stammler, Gerhard, Dr., Privatdozent, Halle.
Stein, Artur, Dr., Privatdozent, Bern.
Steinweg, Carl, Prof., Studienrat, Halle.
Stieda, Frau, Halle.
Stockert, F. G., Dr., Halle.
Stoye, M., Frl., Lehrerin, Halle.
Stoye, E., Frl., Lehrerin, Halle.
Strauch, Philipp, Geheimrat, Prof. Dr., Halle.
Strich, Fritz, Prof. Dr., München.
Strickstrack, cand. phil., Halle.
Strunz, Hilde, Frl., Tänzerin, Magdeburg.
Studtus, A., Dr., Halle.

Thiemig, cand. phil., Dresden.
Thiersch, Paul, Prof., Direktor der Kunstgewerbeschule, Halle.
Thurnwald, Richard, Prof. Dr., Berlin-Zehlendorf.
Trautmann, Reinhold, Prof. Dr., Leipzig.
Trautmann, Frau, Leipzig.
Truschel, H., Dr., Stadtschulrat, Halle.
Tschizenney, Dimitry, Prof. Dr., Prag.
Tsudzumy, Tsuneyeshi, Nagoya (Japan).
Tubandt, Wera, Frau, Dr., Halle.
Tustleff, Stadtverordneter, Halle.

Ueding, Paul, Dr., Oberstudienrat, M.-Gladbach.
Ulich, Oberregierungsrat im sächsisch. Minist. f. Volksbildung, Dresden.

Ullmann, Walter, cand. phil., Berlin-Charlottenburg.
Ulrich, Wilhelm, Dipl.-Ing., Architekt, Halle.
Uries y Azara, José, Prof. Dr., Madrid (Spanien).
Utitz, Emil, Prof. Dr., Halle.
Utitz, Otti, Frau, Halle.
Velthuysen, Stadtrat, Halle.
Velthuysen, Frau, Halle.
Vogel, Elfriede, Frl., Halle.
Volhardt, Ewald, Dr., Halle.
Volhardt, Dipl.-Ing., Halle.
Volhardt, Anneliese, Frau, Halle.
Völker, Lilli, Frau, Halle.
Völks, Grete, Frl., Halle.
Voretzsch, Prof. Dr., Halle.
Voretzsch, Eugenie, Frau, Halle.
Waltershausen, Wolfgang von, Direktor der Akademie der Tonkunst, München.
Wegener, Paul, Schauspieler, Berlin.
Weise, Ernst, Ingenieur, Halle.
Weise, Frau, Halle.
Weise, Egon, Halle.
Wenke, Hans, Dr. phil., Berlin-Charl.
Wencke, stud. phil., Halle.
Wetzel, Hermann, Musikschriftsteller, Berlin.
Weyhe, Hans, Prof. Dr., Halle.
Wichmann, Ottomar, Dr., Privatdozent, Halle.
Wichmann, Frau, Halle.
Witkowski, Georg, Prof. Dr., Leipzig.
Wittsack, Richard, Dr., Universitätslektor, Halle.
Wolf, G., Baumeister, Halle.
Wolff, Irma, Frau, Halle.
Wolff, Hellmut, stud. phil. et mus., Halle.
Wolffheim, Werner, Dr., Berlin.
Wrede, cand. phil., Berlin.
Wrugowsky, H. J., stud. phil., Rathenow.
Zahorska, Frau, Dr., Warschau.
Zeitler, Julius, Prof. Dr., Leipzig.
Ziegenfuß, Werner, cand. phil., Berlin.
Ziehen, Theodor, Geheimrat, Prof. Dr., Halle.
Ziehen, Frau, Halle.
Ziehen, Frl., Dr., Studienrätin, Halle.
Ziweltschinsky, Lia, Frau, Dr., Moskau.

Gesellige und künstlerische Veranstaltungen.

Am Montag, dem 6. Juni, abends 8 Uhr, fand in der akademischen Burse zur Tulpe ein Begrüßungsabend in Form eines zwanglosen geselligen Beisammenseins statt. Herr Utitz hieß die aus allen Teilen Deutschlands und des näheren und ferneren Auslandes eingetroffenen Gäste namens des Kongreßausschusses herzlich willkommen. In angeregter Geselligkeit blieb man einige Stunden beisammen. Gleichzeitig begann die Geschäftsstelle mit der Anlage der Anwesenheitsliste und der Verteilung der Karten für die künstlerischen Veranstaltungen. Den auswärtigen Teilnehmern wurden von der Stadtverwaltung in dankenswerter Weise Führer durch die Stadt Halle, Stadtpläne, Freifahrtausweise für die Straßenbahn, sowie Eintrittskarten für den Zoologischen Garten und die Kurkonzerte des städtischen Solbades Wittekind überreicht.

Am Dienstag, dem 7. Juni, 9 Uhr vormittags, fand in der Aula der Universität die feierliche Eröffnung des Kongresses statt. Der Vorsitzende des Ortsausschusses Professor Dr. Emil Utitz hielt folgende Begrüßungsansprache:

Hochverehrte Damen und Herren!

Die erste Pflicht meines Amtes ist: zu danken. Freudig komme ich dieser Aufgabe nach. Ohne das sehr gütige Entgegenkommen sämtlicher beteiligter Behörden wären wir heute gewiß nicht in der Lage, unseren dritten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft eröffnen zu dürfen. Im besonderen haben wir zu danken dem Reichsministerium des Inneren und dem preußischen Staatsministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Seiner Magnifizenz und dem Hohen Senate unserer Universität für die Bewilligung der Räume, vor allem der schönen Aula, für die Zwecke des Kongresses, ebenso dem Herrn Kurator für die Zurverfügungstellung des Melanchthonianums, und weiter der Provinz Sachsen und der Stadt Halle, der zu danken wir noch heute abend Gelegenheit haben werden. Es ist dem Ortsausschuß überhaupt dringendes Bedürfnis, all denen seinen Dank auszusprechen, die diese Tagung ermöglichten oder an ihrer Verwirklichung mithalfen. Daß sich die gemeinsame Arbeit ohne jegliche Reibung vollzog, daß niemals auch nur die leiseste Hemmung das Werk bedrohte, verdient besonders anerkannt zu werden. Ich erblicke in diesem Zusammenschluß verschiedenster Wissensgebiete zu innerlich verbundenem Schaffen die fruchtbarste Sinnerfüllung unserer Tagungen. Nicht einzelne Forschungszweige sind es, die abenteuernd in andere eingreifen; nein: in ihrer eigengesetzlichen Bemühung zeugen sie notwendig für die große Einheit und Unerläßlichkeit kunstphilosophischer Besinnung. Der Aufbau unseres Ortsausschusses beweist dies, und die sachliche Arbeit unseres Kongresses soll es kundtun. Es liegt mir fern, durch programmatische Erklärungen dieser Arbeit vorgreifen zu wollen. Ausschweifende Programmatik hat lediglich Mißtrauen gesät gegen Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Die Stunde verlangt nach der schlichten, nüchternen aber greifbaren Wirklichkeit der Tat. Möge sie uns gelingen!

Wir wünschen dies auch deshalb, weil die Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft beschlossen hat, den Bericht über diese Tagung ihrem ersten Vorsitzenden, Herrn Professor Dr. Max Dessoir aus Anlaß seines 60. Geburtstages zu widmen. Er ist der Begründer unserer Gesellschaft. Er rief unsere Kongresse ins Leben. Er schuf vor mehr als zwei Jahrzehnten unsere Zeitschrift und steuerte sie glücklich durch alles Ungemach der Zeit. So sind die gesamte Organisation unserer Wissenschaft und wertvollste sachliche Beiträge in ihr sein Werk. Mit den besten Wünschen für die Zukunft ihres ersten Vorsitzenden überreicht in verehrungsvoller Würdigung seiner Verdienste unsere Gesellschaft als — allerdings verspätete — Geburts-

tagsgabe die Früchte, zu deren Erntefest wir eben versammelt sind.

Die Wahl dieser Zusammenkunft fiel auf Halle. Wir sind uns der Ehre bewußt, als erste Stadt nach Berlin, diesen Kongreß begrüßen zu dürfen. Wir wissen aber auch, daß Halle kraft seiner Überlieferung dieser Ehre wert ist. An unserer Universität lehrte der Stammvater der Ästhetik Alexander G. Baumgarten. Winckelmann lauschte seinen Vorlesungen, und Gleim, Pyra, Rudnik und manch anderer der Anakreontiker saßen zu seinen Füßen. Als Nachfolger Baumgartens wirkte Georg Friedrich Meier, der berühmte Autor der »Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften«. In dieser Zeit, da die Ästhetik als systematische Wissenschaft geboren ward, erschienen hier in Halle die ersten Gesänge von Klopstocks Messias, von G. F. Meier als erstem in Deutschland begeistert begrüßt. So stellte sich die neue Ästhetik an die Seite der neuen Kunst. Nur drei Namen seien noch genannt aus langer Reihe: der jetzt so gefeierte Carl Gustav Carus war Präsident der hiesigen Kaiserlichen Leopoldinisch-Karolinischen Akademie; der junge Heinrich von Stein las an unserer Universität, und segensreiche Jahre diente ihr Rudolf Haym.

Doch nicht nur Besinnung über die Kunst, auch die Kunst selbst blühte »an der Saale hellem Strande«. Goethe weilte wiederholt hier; Wackenroder und Ludwig Tieck begingen »an den buschigen Ufern« unseres Flusses »in der Nähe von Giebichenstein« die schwärmerischen Feste ihrer Freundschaft; Achim von Arnim durchschritt die Straßen unserer Stadt; Eichendorff zählte zur Schar ihrer Studenten. Georg Friedrich Haendel und Robert Franz wurden hier geboren. Und daß die alte künstlerische Überlieferung nicht eingetrocknet ist, zeigt der üppige Kranz künstlerischer Veranstaltungen, die in heiter-ernstem Spiel die Arbeit unseres Kongresses umrahmen.

Ehe sie in ihr Recht tritt, gestatte ich mir Sie alle, meine sehr verehrten Damen und Herren, herzlich willkommen zu heißen! Im besonderen erlaube ich mir zu begrüßen: Seine Magnifizenz den Rektor der Vereinigten Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg, Herrn Professor Dr. Haecker, die anwesenden Dekane und Senatoren unserer Universität, vor allem den Dekan der unsrer Tagung am nächsten stehenden philosophischen Fakultät, Seine Spektabilität Herrn Professor Dr. Weyhe, den Kurator unserer Universität, Herrn Dr. Sommer, den Herrn Regierungspräsidenten Dr. Grützner und als Vertreter unserer Stadt Halle Herrn Bürgermeister Seydel und Herrn Stadtbaurat Jost. Nicht minder freudig gilt mein Gruß allen, die aus Ferne und Nähe zu dieser Tagung sich zusammenfanden: aus unserer engeren Heimat, aus unserem großen deutschen Vaterlande und aus fremden Reichen. Wir hoffen mit Ihnen

auf den Erfolg des Kongresses. Möge seine Arbeit Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft wahrhaft bereichern und kräftiger Ansporn werden zu weiterer Forschung!«

Seine Magnifizenz der Rektor der Vereinigten Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg, Herr Professor Dr. Haecker, erwiderte hierauf mit folgender Ansprache:

Meine Damen und Herren!

Wenn ich heute die Ehre habe, die Kongreßteilnehmer in den Räumen unserer Universität zu begrüßen, so tue ich dies mit besonderer Freude. Denn unter allen wissenschaftlichen Tagungen sind diejenigen am fruchtbarsten und wohl auch am meisten berechtigt, auf welchen unter dem Schutze und dem Dienste einer verbindenden Wissenschaft die Vertreter der verschiedensten Fächer das Wort ergreifen und die Hörerschaft bilden. Und daß bei diesem Kongreß nicht bloß alle diejenigen zu ihrem Rechte kommen, die sich als Forscher und Jünger und Verehrer um die Geisteswissenschaften scharen, sondern daß auch die Arbeiter auf manchen Gebieten der Naturwissenschaften unmittelbar berührt werden, das wollen Sie mir gestatten am eigenen Fache in ganz kurzen Worten zu zeigen.

Zu denjenigen psychologischen Elementen und treibenden Kräften, welche einen jungen Menschen schon in frühem Alter zu biologischer Betätigung drängen, gehört wenigstens in vielen Fällen die angeborene tiefempfundene Freude an der Form, der Farbe und der Bewegung der Organismen. Wollen Sie es nicht als Unbescheidenheit ansehen, wenn ich Ihnen erzähle, daß mir heute noch in lebendigster Erinnerung steht, welch tiefen Eindruck auf mich im Alter von 9 oder 10 Jahren die wundervollen Körperumrisse der Caraben, des ritterlichen Geschlechtes der großen Laufkäfer, gemacht haben, und wie ich mit etwa 15 Jahren, als ich erstmals an einem Futterplatze die Farbenpracht, die Stimme und die Bewegungen unserer Meisen beobachten lernte, aus der Stubenluft eines Internats heraus wie in eine neue Welt versetzt worden bin. Und solche Eindrücke wiederholten sich immer wieder. Wer einmal die Zeichnungsmuster der Tiere und mancher pflanzlicher Gebilde, die Anordnung der Haargruppen, Schuppen und Zähnchen als ein uraltes rhythmisches Verhältnis, als die Manifestation eines dahinterliegenden rhythmischen Wachstums erfaßt hat, der wird bei der Beschäftigung mit diesen morphologischen Verhältnissen ebensowenig die begleitenden ästhetischen Empfindungen los, wie bei der Untersuchung der wunderbaren Strukturen, welche die Kieselskelette der Tiefseeschwämme, Strahltierchen (Radiolarien) und Diatomeen zeigen.

Und wenn es sich dann herausstellt, daß in der lebendigen Natur

mit dem Ästhetisch-Eindrucksvollen überall eine bis ins einzelne gehende Zweckmäßigkeit verbunden ist, so ergeben sich alsbald Beziehungen zu den Gestaltungen der Architektur und Ingenieurmechanik, welchen die Natur schon vor Millionen von Jahren die Grundformen und Grundmotive vorweg genommen hat.

Da aber auch auf den Gebieten der Technik das Zweckmäßige und das Schöne Hand in Hand gehen und da das Alles wieder hinüberweist und hinüberführt zu Problemen der Kunstgeschichte, der Archäologie und anderer Geisteswissenschaften, so schließt sich auch von dieser Betrachtungsweise aus der lebendige Ring, in welchem Geisteswissenschaften, Naturwissenschaften und Technik miteinander verbunden sind.

Möge auch dieser Kongreß entsprechend seinem Programm dazu dienen, daß neue Verbindungen und Verknüpfungen hergestellt werden und daß der lebendige Ring trotz aller Sonderbedürfnisse der Spezialforschung nicht bloß, für alle sichtbar und eindrucksvoll, erhalten bleibe, sondern immer fester gefügt werde im Geiste und in der Richtung der ewigen *Universitas litterarum.*«

Es schlossen sich die launigen Begrüßungsworte des Herrn Dekans der philosophischen Fakultät Professor Dr. Weyhe an, und die Begrüßung des Kongresses durch den Herrn Regierungspräsidenten des Regierungsbezirks Merseburg Dr. Grützner.

Sodann übergab Herr Utitz den Vorsitz der ersten wissenschaftlichen Sitzung des Kongresses dem ersten Vorsitzenden der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Herrn Professor Dr. Dessoir, der nach Worten des Dankes für die Widmung des Kongreßberichtes die wissenschaftliche Arbeit mit seinem weiterhin abgedruckten Vortrag begann.

Die Veranstaltung des Abends dankten wir dem großzügigen Entgegenkommen der Verwaltung der Stadt Halle, zumal dem warmen und fördernden Interesse, das Herr Oberbürgermeister Dr. Rive der Sache des Kongresses entgegenbrachte. Am Dienstag, dem 7. Juni, abends 8 Uhr, wurde den Kongreßteilnehmern von der Stadt Halle in den Räumen des alten Rathauses ein festlicher Empfang bereitet.

Im altehrwürdigen Sitzungssaal des Rats begrüßte Herr Oberbürgermeister Dr. Rive die zahlreich erschienenen Kongreßteilnehmer, die sich hier mit den führenden Kreisen der Stadt, der Universität und der Provinz zusammenfanden.

Den eindrucksvollen Worten des Herrn Oberbürgermeisters, der von der notvollen Zerrissenheit der Gegenwart die kulturelle Mission der Künste und Kunstwissenschaften abhob, antwortete der Kongreßvorsitzende, Herr Utitz, mit Worten des Dankes:

Hochverehrter Herr Oberbürgermeister!

Mit dem ergebensten Danke für die überaus gütigen Worte der Begrüßung erlaube ich mir zugleich den angelegentlichsten Dank zu verknüpfen für all das verständnisvolle und tatkräftige Entgegenkommen, das die Stadt unserem Kongreß gegenüber bewiesen hat. Es ist uns daher eine besondere Freude und Ehre, heute abend in Ihrem schönen, alten Rathaus weilen zu dürfen. Es zeugt beredt für die künstlerisch-kulturelle Vergangenheit Halles; und die künstlerisch-kulturellen Veranstaltungen dieser Tage, vornehmlich die Festaufführung im Theater — für die wir Ihrer Hilfe und der Ihrer trefflichen Künstlerschar verpflichtet sind — werden zweifellos deutlich beweisen, daß jener edle Sinn mutig weiter gedeiht. Wenn Halle neben seiner industriellen Entwicklung zur modernen Großstadt auch in echt großstädtischer Weise aller künstlerischen Belange sorglich sich annimmt, ist es uns klar bewußt, daß die weithin sichtbaren Erfolge dieses Strebens Ihre Energie und Ihre Gesinnung, hochverehrter Herr Bürgermeister, in erster Linie ermöglicht. So wenig es in der Absicht von Ästhetik und allgemeiner Kunstwissenschaft liegen kann, unmittelbar einzugreifen in lebendigen Kunstbetrieb, so wenig können sie an Stätten gedeihen, denen der pochende Pulsschlag zeitgenössischer Kunstpflege fehlt. Hier ist er. In diesem Betracht fühlt sich unser Kongreß Ihnen tief innerlich verbunden. Ich darf daher schließen mit nochmaligem Danke und den besten Wünschen für Sie, hochverehrter Herr Bürgermeister, für den Magistrat und für die gesamte Stadt Halle!«

In den gotischen Hallen und Einzelräumen des Rathauses, die nach Angaben von Professor Thiersch festfreudig geschmückt waren, verbrachte man an der gastlichen Tafel der Stadt einige Stunden angeregter und heiterer Geselligkeit.

Am Mittwoch, dem 8. Juni, abends 8 Uhr, fand in der Aula der Universität für die Kongreßteilnehmer ein historisches Festkonzert statt: »Musik des Mittelalters«, dessen außerordentlich eindruckstarker Verlauf den unermüdlichen Vorarbeiten und der Leitung von Professor Dr. Schering zu danken waren. Der Kongreß ehrte ihn und seine Künstler durch Überreichung eines römischen Lorbeerkranzes. Es wurde folgendes Programm zur Aufführung gebracht:

Musik des Mittelalters

Dargeboten dem III. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft am Mittwoch, dem 8. Juni, in der Aula der Universität Halle-Wittenberg.

Ausführende:

Gesang: Elfriede Hirte, Amalie Medtner (Sopran), Toni Scholtz (Alt), Ernst Meyer, Fritz Schaaf (Tenor), Kurt Wichmann, Carl Schmidt (Baß); Knabenchor der Klosterschule (Franz Reichert). — Blasinstrumente: Herren Lindenzweig, Günther, Walther, Gröger, Schwarze, Müller. — Streichinstrumente: Damen Panse, Landau; Herren Hagemann, Kugler, Belitz, Schütze. — Glockenspiel: W. Trolldenier. — Orgel: Adolf Wieber. — Leitung: Prof. Dr. Arnold Schering.

1. Drei Motetten des 13. Jahrhunderts. Französisch.
   A. Psallat Chorus — Eximie Pater — Aptatur.
   (An den hlg. Nicolaus.) (Cod. Bamberg Ed. IV b; herausgegeben von P. Aubry, Cent Motets du XIIIe siècle, No. 30.)
   B. Mariae Assumptio — Salvatoris mater.
   (Cod. Montpellier H. 196, fol. 372r; herausgegeben von P. Aubry in Cent Motets, III, 151.)
   C. In Seculum Viellatoris, für 3 Instrumente.
   (Cod. Bamberg Ed. IV b; herausgegeben von P. Aubry, a. a. O. No. 105.)
2. John of Fornsete, Mönch von Reading (um 1240).
   Kanon »Sumer is icomen in« für 6 Singstimmen. Englisch. (Ed. Wooldridge in Early English Harmony.)
3. Drei Tänze für die Viola (anon.). Um 1380. Italienisch.
   (Ms. London, Brit. Mus. Add. 29987. Herausgegeben von I. Wolf, Archiv f. Musikwissenschaft I, 24 ff.).
   a) Istampita Ghaetta. — b) Lamento di Tristano. — c) Saltarello.
4. Antonius Romanus. Venetianische Staatsmotette.
   »Stirps Mocenigo — Ducalis Sedes« zur Feier der Erhebung des Tommaso Mocenigo zum Dogen i. J. 1413. Italienisch. (Aus Cod. Bologna 37, No. 272, unveröffentlicht.)
5. Heinrich Isaac, Trauermotette auf den Tod des Lorenzo de' Medici († 8. 4. 1492).
   Für 4 Singstimmen. Deutsch-Niederländisch. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XIV 1, S. 45.)
6. Guillaume Dufay, Salve regina, um 1460. Burgundisch.
   (Cod. Trient No. 89, Fol. 349b. Denkmäler der Tonkunst in Österreich VII 1, S. 178.)

Die Veranstaltung des nächsten Abends griff in die große Überlieferung der hallischen Musikgeschichte zurück. Das hallische Stadttheater (Intendanz: W. Dietrich) bot dem Kongreß als Festvorstellung eine musikalische wie szenische Neugestaltung von Händels Pastorale: »Acis und Galathea«, ein Versuch, der über das historische Interesse hinaus dank des glücklichen Zusammenwirkens der künstlerischen Leiter, des Generalmusikdirektors Erich Band, des Oberspielleiters August Roesler und Hedwig Nottebohms, der Schöpferin der Bewegungschöre, zu einem lebendigen Kunsterlebnis führte.

Acis und Galatea.

Pastoral von G. Fr. Händel, in der Neugestaltung von Fr. Chrysander.
Für die bühnenmäßige Aufführung eingerichtet von A. Roesler.
Musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Erich Band.
Regie: Oberspielleiter August Roesler.
Bewegungschöre von Hedwig Nottebohm.

Personen:

Galatea		Magda Schwelle
Acis		Paul Bassermann
Polyphem		August Roesler
Soloquartett:	Sopran	Hedwig Picard
	Alt	Martha Seeliger
	Tenor	Walter Kathammer
	Baß	Kurt Brinck
Bewegungschor		Schülerinnen der Hedwig-Nottebohm-Schule

Einstudierung der Singchöre: Walter Schmitt. — Cembalo: Ernst Kramer. — Solo-Cello beim Cembalo: Franz Weise. — Bühnenbild: August Roesler. — Ausführung: Heinz Behrens. — Technische Leitung: Alfred Oppel. — Kostüme: Peter Rohrer. — Haartrachten: Alfred Mey. — Flügel im Orchester: Ritter, Halle.

Während der Tagung war Gelegenheit das zumal durch seine expressionistische Gemäldesammlung bekannte städtische Museum unter Führung seines Direktors, Herrn Dr. Schardt, sowie die Landesanstalt für Vorgeschichte unter Führung von Herrn Dr. Albrecht zu besichtigen. Herr Organist Wieber führte die in der Aula der Universität neuerdings eingebaute Barockorgel einem interessierten Kreise vor.

Der bereits verhandlungsfreie Freitag, der 10. Juli, bot den Kongreßteilnehmern als Ausklang noch drei weitere künstlerische Veranstaltungen. Am Vormittag fand unter der Führung von Prof. Dr. Gerstenberg eine Besichtigung der von ihm im Auftrage des hallischen Kunstvereins für den Kongreß zusammengebrachten Ausstellung »Hallische Kunst aus Privatbesitz« statt. Die Ausstellung brachte zahlreiche bisher unbekannte Werke von historischer Bedeutung und künstlerischem Wert zu überraschender Geltung.

Dem Ausstellungsbesuch schloß sich eine Besichtigung der Ausstellungs- und Verkaufsräume der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein im Roten Turm unter der Führung des Leiters der Anstalt Herrn Prof. Thiersch an.

Professor Thiersch führte in einleitenden Worten aus, von welcher Art die pädagogischen Arbeitsmethoden der Anstalt, seien und daß die praktische Ausbildung in den Vordergrund gestellt würde, so daß die Schüler erst nach Erlernung des Handwerks und praktischen Erfahrungen am Material und Werkzeug zum Entwerfen zugelassen werden. Die Organisation der Werkstätten nach Meistern, Gesellen und Lehrlingen bietet außerdem die Gewähr, daß die Ausbildung

den Anforderungen des praktischen Lebens entspricht; anderseits erfährt der Schüler vom ersten Tage an auch die künstlerische Anleitung und Beeinflussung durch die künstlerischen Leiter der Werkstätten, wodurch die handwerkliche Arbeit zu neuartigen Versuchen und Problemen erhoben wird. Die sichtbare Verdeutlichung der Ausführungen ergab sodann die Besichtigung der ausgestellten Arbeiten und Erzeugnisse der Anstalt. Außer den Leistungen der Werkstätten für Email, Bucheinband, Buchdruck, Handweberei, für Töpferei, Metall- und Holzbearbeitung wurden die Studienarbeiten der Malerklasse, zu welchen deren Leiter Professor Haß besondere Erläuterungen gab, gezeigt. Ferner waren noch die persönlichen Arbeiten des Bildhauers Professor Marcks und des Lehrers der neuen graphischen Klasse Maler Carl Crodel ausgestellt.

Einer Reihe von Besuchern, die ihr besonderes Interesse darlegten, wurden auch die Werkstätten und Klassen in der Burg Giebichenstein gezeigt, wodurch ihnen noch eingehendere Einsichtnahme in die Arbeitsweisen und Einrichtungen der Werkstätten vermittelt werden konnte.

Am Nachmittag konnte ein größerer Kreis zumal der auswärtigen Kongreßteilnehmer noch einer großzügigen Einladung der Provinzialverwaltung zu den Jubiläumsfestspielen im alten Theater Goethes in Lauchstädt folgen. Im bequemen D-Zug (es war der erste D-Zug, der das alte Badestädtchen je berührt hat) führte uns die Fürsorge der Provinzialverwaltung an die altehrwürdige Stätte klassischer Theaterkultur. Unter den Bäumen des alten Kurparks an gastlicher Kaffeetafel begrüßte der Landeshauptmann der Provinz Sachsen, Herr Geheimrat Dr. Hübner, die Teilnehmer. In lebendiger Rede entwarf er ein Bild der theatergeschichtlichen Entwicklung und Bedeutung der Lauchstädter Bühne. Schmetternde Fanfaren riefen alsdann altem Brauch gemäß in Goethes altes, erst in neuerer Zeit von hallischen Gönnern pietätvoll wiederhergestelltes Theaterhaus. Die hundertfünfundzwanzigste Wiederkehr der Eröffnung des Lauchstädter Theaters durch Goethe feierlich zu begehen, hatte der Lauchstädter Theaterverein Halle, der Pfleger und Hüter der klassischen Tradition Lauchstädts, das Weimarer Nationaltheater mit einer Neuaufführung des Goetheschen Eröffnungsprogramms betraut [1]). Goethes besinnlich spielerisches Eröffnungswerkchen »Was wir bringen« gab den Auftakt, Mozarts »Titus« feierte danach unter der musikalischen Leitung des hallischen Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Alfred Rahlwes eine selten eindrucksvolle Auf-

[1]) Vgl. die Spielankündigungen der Eröffnungs- und der Jubiläumsaufführung auf S. 124/125.

erstehung. Dirigent sowohl wie Spielleiter, der Weimarer Generalintendant Dr. Franz Ulbrich, und ihre Künstler überschüttete der Beifall einer ergriffenen Zuhörerschaft. An der gastlichen Abendtafel der Provinz war es den Teilnehmern noch vergönnt, einige Stunden in heiterer Geselligkeit dem Genius des Ortes zu huldigen.

Generalversammlung der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.

Am Mittwoch, dem 8. Juni 1927, um 3 Uhr, in der Universität.

Tagesordnung:

1. Geschäfts- und Rechnungsbericht des geschäftsführenden Vorstandes.
2. Neuwahl des geschäftsführenden Vorstandes.
3. Neuwahl von drei Mitgliedern des Beirats.
4. Festsetzung des Mitgliederbeitrages.
5. Verschiedenes.

Der erste Vorsitzende der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Professor Dr. Max Dessoir eröffnet die Mitgliederversammlung mit der Feststellung, daß die Versammlung satzungsgemäß 4 Wochen vor dem Sitzungstage schriftlich einberufen worden ist, und daß nach Mitteilung der Tagesordnung Anträge aus dem Kreise der Mitglieder nicht gestellt worden sind.

Nach Punkt 1 der Tagesordnung erstattet nunmehr der erste Schriftführer der Gesellschaft Dr. Werner Wolffheim den Geschäfts- und Rechnungsbericht des geschäftsführenden Vorstandes. Er berichtet über den Stand der Mitgliederzahl, die in den Jahren 1926 und 1927 ziemlich unverändert geblieben ist. Gestorben sind in der Zeit seit Gründung der Gesellschaft die Mitglieder Osterrieth und Hauttmann; zur Ehrung erheben die Mitglieder sich von den Plätzen. Sodann berichtet Dr. Wolffheim über den Vermögensstand der Gesellschaft; am 31. Mai betrug das Gesellschaftsvermögen 1308 Mk. 20 Pf., wozu noch die Forderung an die Hallenser Kongreßleitung in Höhe von 500 Mk. hinzutritt. Über die Einzelposten der Einnahmen und Ausgaben erstatteten die zur Einsicht bereitgelegten Bücher Auskunft. Der Jahrgang 1925 des Organs der Gesellschaft, der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, enthielt den Bericht über den Berliner Kongreß. Leider hat es sich beim Verlage nicht durchsetzen lassen den Bericht über den Hallenser Kongreß selbständig erscheinen zu lassen. Er wird vielmehr als Heft 2—4 des Jahrgangs 1927 der Zeit-

Lauchstädt, den 26. Jun. 1802.

Zu Eröffnung des neuen Schauspielhauses:

Was wir bringen.

Vorspiel,

von Goethe.

Personen:

Vater Märten.	:	:	Malkolmi.
Mutter Marthe.	:	:	Beck.
Erster Knabe.	:	:	Sophie Teller.
Zweyter Knabe.	:	:	Adelheid Spitzeder.
Nymphe.	:	:	Maas.
Phone.	:	:	Jagemann.
Pathos.	:	:	Malkolmi.
Reisender.	:	:	Becker.

Hierauf

Titus.

Oper, in zwey Aufzügen, von Mozart.

Titus, Römischer Kaiser.	:	:	Benda.
Vitellia, Tochter des ehemaligen Kaisers Vitellius.		:	Malkolmi.
Sextus,) Patricier	:	:	Jagemann.
Annius,) Patricier	:	:	Ehlers.
Servilia, des Sextus Schwester.	:	:	Petersilie.
Publius, Anführer der Leibwache des Kaisers.		:	Spitzeder.
Dollabella,) Senatoren.	:	:	Graff.
Pollio,) Senatoren.	:	:	Malkolmi.
Senatoren. Volk. Wache. Lictoren.			

Balcon	:	:	16. gl.
Erster Platz Paterre	:	:	12 :
Zweyter	:	:	8 :

Anfang um 5. Uhr.

Am 27sten Juni

Wiederholung des Vorspiels

und

wahrscheinlich, die Brüder nach Terenz.

Jubiläums-Aufführungen

in Goethes Theater zu Lauchstädt
Juni 1927



Was wir bringen

Vorspiel von Goethe

Spielleitung: Generalintendant Dr. Franz Ulbrich, Weimar
Musikal. Leitung: Professor Dr. Alfred Rahlwes, Universitätsmusikdir., Halle a. S.

Vater Märten	Bruno Böning
Mutter Marthe	Martha Kaibel-Schiffel
Nymphe	Margarethe Schulze
Phone	Mali Trummer
Pathos	Rose Weber
Reisender (Merkur)	Otto Graf
Erster Knabe	Cläre Falke
Zweiter Knabe	Friedel Nimschofsky

Die in der Aufführung verwendete Bühnenmusik ist die gleiche wie im Jahre 1802: Arie aus der Oper „L'impresario in angustie" von Cimarosa mit dem ihr unterlegten Text von Goethes Gedicht „Die Bekehrte", Gesang der drei allegorischen Damen von J. F. Reichardt und Arie aus der Oper „Camilla" von Ferdinando Paër

Hierauf:

Titus

Oper in zwei Akten von Mozart

Musikalische Leitung: Professor Dr. Alfred Rahlwes
Spielleitung: Generalintendant Dr. Franz Ulbrich

Titus Vespasianus, römischer Kaiser	Hans Grahl*) Benno Haberl**)
Vitellia, Tochter des Kaisers Vitellius	Elsbeth Bergmann-Reitz
Servilia, Schwester des Sextus	Livia Schmidt
Sextus, Freund des Titus	Lotte Loos-Werther*) Thea Wagner**)
Annius, Freund des Sextus	Gerda Wolffson
Publius, Anführer der Prätorianer	Karl Heerdegen

Senatoren, Abgesandte fremder Völker, Prätorianer, Liktoren, Volk

Ort der Handlung: Rom

Die Vorstellung erfolgt, wie vor 125 Jahren, durch das ehemalige Weimarische Hoftheater, das heutige Deutsche Nationaltheater in Weimar

Bühnenbilder: Alf Björn

Technische Einrichtung: Anton Dauer

Rezitativklavier von C. Rich. Ritter in Halle a. S.

*) singen am 10. und 11. Juni **) singen am 12. und 13. Juni

schrift veröffentlicht werden. Es muß unbedingt angestrebt werden, in Zukunft die Zeitschrift von dieser Belastung freizumachen, weil den Mitarbeitern, wenn sie schon ihren Beitrag ohne Honorar zur Verfügung stellen müssen, zum wenigsten ein Hinausschieben des Abdrucks um ein Jahr oder mehr nicht zugemutet werden kann. — In Berlin hat sich eine Ortsgruppe der Gesellschaft konstituiert, die nunmehr im dritten Jahre in jedem Semester einen Zyklus von drei Vorträgen mit anschließender Diskussion veranstaltet und erfreulichem Interesse begegnet. Auch ihre allerdings nicht hohen Unkosten müssen überwiegend aus der Kasse der Gesellschaft bestritten werden, da den Gesellschaftsmitgliedern freier Eintritt zu den Veranstaltungen gewährt wird, und die Einnahmen aus dem Verkauf von Eintrittskarten an Nichtmitglieder die Kosten keineswegs decken. Es steht zu hoffen, daß der Kongreß in Halle der Gesellschaft neue Mitglieder zuführt und dadurch die Finanzen der Gesellschaft auch gehoben werden. Vor allen Dingen erscheint die Vergrößerung der Mitgliederzahl deshalb von Wichtigkeit, weil nur dann mit der Möglichkeit zu rechnen ist, daß den Mitarbeitern der Zeitschrift endlich wieder Honorare gezahlt werden können.

In der Diskussion des Geschäftsberichts betont der zweite Vorsitzende Professor Dr. Utitz nochmals die Notwendigkeit, den nächsten Kongreß so zu finanzieren, daß er die Herausgabe des Berichts übernehmen kann, damit die Belastung der Zeitschrift — die das Erscheinen der Beiträge um mindestens ein Jahr verzögert — in Zukunft fortfällt. Der erste Vorsitzende erklärt, er werde mit Nachdruck auf eine solche Regelung hinwirken.

Es erfolgt darauf die Entlastung des Vorstandes.

Nunmehr wird eingetreten in Punkt 2 der Tagesordnung: die Neuwahl des geschäftsführenden Vorstandes, der sich bisher so zusammensetzte:

Dessoir: erster Vorsitzender,
Utitz: zweiter Vorsitzender,
Wolffheim: erster Schriftführer,
Liebert: zweiter Schriftführer,
Enke: Kassenführer.

Professor Menzer beantragt die Wiederwahl, die darauf für jedes Vorstandsmitglied einzeln durch Zuruf erfolgt.

Punkt 3 der Tagesordnung erfordert die Neuwahl von drei Mitgliedern des Beirats durch die Versammlung; Professor Dessoir verliest die Namen der bisherigen Mitglieder: Croce, Frey, Jaensch, Unger, Urries, Wrangel, Wulff, Hauttmann, und schlägt für den ver-

storbenen Hauttmann die Wahl von Schering (Halle) vor, außerdem Frey und Unger. Durch Zuruf werden diese drei Beiratsmitglieder von der Versammlung gewählt.

Zu Punkt 4 der Tagesordnung: Festsetzung des Mitgliedsbeitrages, beantragt der Vorstand durch Professor Dessoir die Beibehaltung des Satzes von 16 Mk. Eine Herabsetzung würde die Verschlechterung der Zeitschrift in ihrer äußeren Aufmachung und eine Minderung ihres Umfanges notwendig nach sich ziehen; eine Heraufsetzung wäre bei der schwierigen wirtschaftlichen Allgemeinlage für die Mitglieder nicht tragbar. Durch Zuruf wird der Vorschlag genehmigt.

Unter Punkt 5 der Tagesordnung: Verschiedenes, erfolgt eine Besprechung über Ort und Zeit der nächsten Kongresse. Das Ergebnis ist, daß für die nächste Tagung als Ort Hamburg und als Zeit der Oktober 1929 in Aussicht genommen wird. Für den übernächsten Kongreß nach abermals 2—2½ Jahren wird Wien in Vorschlag gebracht; auch darüber schweben bereits Verhandlungen.

Alsdann wird beschlossen, dem Professor Urries y Azara (Madrid), der diesmal leider am persönlichen Erscheinen verhindert ist, ein Begrüßungstelegramm zu senden.

Endlich entspinnt sich eine Erörterung über die Form, in der der Verleger alljährlich an die Zahlung des Mitgliederbeitrages für die Gesellschaft erinnern soll; er wird gebeten werden, schon seiner ersten Mahnung eine Zahlkarte beizulegen.

Hierauf wird die Beratung durch den ersten Vorsitzenden um 4 Uhr geschlossen.

I. ALLGEMEINE VORTRÄGE

Max Dessoir:

Kunstgeschichte und Kunstsystematik.

Schon bei den ersten beiden Ästhetikerkongressen ist es mir vergönnt gewesen, im Anschluß an die jeweils neuesten Forschungen über den Gegenstand zu sprechen, der im Titel des heutigen Vortrags ohne Umschweif angegeben wird. Auch diesmal werde ich grundsätzlich nichts anderes sagen als früher. Trotzdem brauche ich nicht zu fürchten, daß die Wiederholung als unnütz erscheinen wird, denn der Wahrheit ist Eile verhaßt.

An den Anfang stelle ich einen die Überschrift erläuternden Satz. Die Kunst, als ein Teil der vom Menschen frei und bewußt erschaffenen Welt, wird gleich den übrigen Gebieten der geistigen Kultur in zweifacher Weise von der Wissenschaft ergriffen: als eine historische Tatsache und als ein systematisch bestimmbares Gebilde. Obwohl noch immer die geschichtliche Auffassung den Vorrang hat, so besteht doch grundsätzlich kein Streit über die doppelte Möglichkeit, Kunst zu erkennen. Ebensowenig unterliegt es einem Zweifel, daß beide Sehweisen die Eigentümlichkeit der Kunst erfassen müssen. Indessen nicht selten ist die eine wie die andere Behandlung in Gefahr geraten, die Sonderart der Kunst zu zerstören oder mindestens zu verdecken. Hierüber muß zunächst gesprochen werden, denn aller Nachdruck gebührt der Einsicht, daß die Kunst ein ursprüngliches Wesen hat und von ihrem Erforscher, sei er Historiker oder Systematiker, Anerkennung dieses Wesens verlangt.

Geschichte der Kunst läßt sich so treiben, daß man die bildnerischen, dichterischen, musikalischen Leistungen eines Volkes ganz und gar in die Schilderung seines geistigen Lebens hineinnimmt. So kann beispielsweise die Musik der Primitiven als beiläufiger Ausdruck primitiver Geistesart überhaupt dargestellt, und es kann — mit sprachlich verunglückter Wendung — von »musikalischer Völkerkunde« geredet werden. Die bildende Kunst der Griechen wird im Zusammenhang der Altertumswissenschaft erforscht; der zünftige Archäolog fühlt sich dem Altphilologen und Althistoriker näher verwandt als den windigen Gesellen, die über Expressionismus und neue Sachlichkeit schreiben. Selbst ein Jakob Burckhardt verschmilzt die Kunst so völlig mit dem Gesamtzustand einer Zeit, daß er Merkmale einer bestimmten Kunstweise, nämlich Reichtum an Formen, Verarmung im Gehalt, dazu

benutzt, um das Versiegen nationaler Lebensquellen zu schildern. Dehios »Geschichte der deutschen Kunst« nennt als ihren eigentlichen Helden das deutsche Volk[1]). Nahezu jede Literaturgeschichte senkt sich in Zeit und Volk, sogar in Geschlechterfolgen und Stammesverschiedenheiten, da das Wortkunstwerk dem Wesen der Sprache verhaftet bleibt und hiermit dem Wesen einer Nation; es sei Joseph Nadler genannt, dem zufolge die oberste Pflicht der Literaturgeschichte darin besteht, den Aufbau eines Volkes klarzulegen, die Gliederung des Volksgefüges zu erkennen. In diesen und vielen andern Fällen erscheint die Kunst als Binnenstück eines großen Organismus: sie ist ein Volkstum, unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet, oder sie gehört als Bestandteil in das Gesamtbewußtsein einer Zeit. Das hat zur Voraussetzung, daß nationale und zeitliche Kultur jeweils eine Einheit darstellen — woran zu zweifeln erlaubt ist. Und das hat zur Folge, daß Inhalt und Zweckverwendung der Kunstwerke betont werden, weil sie mit den Gütern und Bedürfnissen von Zeit und Volk sichtlich verbunden sind, hingegen Gestalt und Formgebung der Werke in den Schatten treten. Wird schon hierdurch ein entscheidender Zug des Kunstseins verdunkelt, so wird vor allem durch das Verfahren im ganzen die Selbständigkeit der Kunst zerrüttet.

Denn eine jede Geschichte einer jeden Kunst sollte von der Überzeugung getragen sein, daß es ein geschichtliches Subjekt gibt namens Kunst. Um den Lebenslauf dieses Subjektes handelt es sich, um die Entwicklung eines bestimmten Umkreises geistiger Interessen und Arbeiten. Die Abgrenzung dieses Umkreises und seine gesonderte Betrachtung läßt sich deshalb nicht vermeiden, weil das im Begriff der Kunst Zusammengefaßte nach Beschaffenheit und Wirkung sich von allem dem unterscheidet, was sonst zum Volks- oder Zeitgeist gehört. Wenn Wölfflin sagt: »Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten' muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden«[2]), so ist das zwar einseitig, wie sich nachher herausstellen wird, aber doch grundrichtig. Die künstlerischen Formen führen ihr eigenes Leben und schaffen sich ihre besonderen Aufgaben. Gerade dadurch erhalten sie ja eine gewisse

[1]) Dehio gibt zu, daß sich sein Unternehmen »aus dem Wesen der Kunst nicht begründen läßt«. Aber er sagt dann weiter: »Deutsche Kunst in uns aufzunehmen heißt: in Kontakt mit dem Seelenleben unserer Vorfahren treten. Deutsche Kunst verstehen heißt: uns selbst verstehen ...« Er bezeichnet die Kunst als »etwas mit der Ganzheit des geschichtlichen Lebensprozesses unseres Volkes unlöslich Verbundenes.« (Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Text Band I, 1919, Vorwort S. V; vgl. S. 5 ff.).

[2]) Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 4. Aufl. München 1920, S. 11/12.

innere Logik und heben sich aus dem geschichtlichen Gesamtvorgang heraus, der bis zu einem höheren Grade irrational bleibt. Bereits die Aufbewahrung bestimmter Werke (während andere zerstört oder doch vergessen werden) hängt hier von Gesichtspunkten ab, die für die Unterlage etwa der Rechtsgeschichte kaum in Betracht kommen [1]); denn der dem Kunsthistoriker vorliegende Stoff ist ausgewählt durch die Anerkennung Sachverständiger und durch die Wirkung auf die Masse, sofern er nicht lediglich durch den Zufall bestimmt ist. Gar nun der Zusammenhang der aus eigenen Gründen erhalten oder bekannt gebliebenen Tatbestände der Kunst unterscheidet sich völlig von der Verbindung der politischen oder der wirtschaftlichen Erscheinungen untereinander. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, daß die Einschmelzung der Kunst in die geistige Kultur dem Eigenwert der Kunst erheblich Abbruch tut.

Wenden wir uns jetzt zur Systematik der Kunst, so treffen wir auch hier auf ein Vorgehen, das die Grenzen verschleift. Zwar brauchen wir heute nicht mehr gegen eine allmächtige dialektische Methode anzukämpfen, die sich alle Gebiete unterwerfen wollte, aber wir müssen jene Denkweise prüfen, nach der die theoretischen Vorstellungen, die auf einem bestimmten Gebiet sich durchgesetzt haben, als überhaupt maßgebend angesehen werden. Der Siegeslauf der Naturwissenschaften war eine Zeitlang verhängnisvoll geworden für die Selbständigkeit der Wissenschaften vom Menschen, seinem Gemeinschaftsleben und seinen Kulturschöpfungen: es schien so, als ob die naturwissenschaftlichen Verfahrungsweisen auch für die Geisteswissenschaften gelten müßten. Erst allmählich erkannte man, daß die theoretische Bearbeitung der in unserer Kultur aufgehäuften Sachverhalte nach eigenen Grundsätzen zu erfolgen hat. Eine solche Bearbeitung war den Theologen, Juristen und Grammatikern seit alters geläufig gewesen und »dogmatisch« genannt worden [2]): die Theologen bemühten sich stets um die Systematisierung des in einer bestimmten Religion lebendigen Gehaltes [3]), die Juristen erläuterten und ordneten die Rechtssätze [4]), die Grammatiker suchten

[1]) Es ist zu beachten, daß die Kunst ohne Rest in den Kunstwerken beschlossen ist, während es eine »Differenz zwischen dem tatsächlichen und dem formulierten Recht« gibt. Vgl. Rudolf von Ihering, Geist des römischen Rechts I, 6. Aufl., Leipzig 1907, S. 31.

[2]) Vgl. Erich Rothacker im Handbuch der Philosophie, herausgegeben von A. Baeumler und M. Schröter, Abt. II, S. 22, München und Berlin 1927.

[3]) Adolf von Harnack, Lehrbuch der Dogmengeschichte 1909, I, 3: »Die kirchlichen Dogmen sind die begrifflich formulierten und für eine wissenschaftlich-apologetische Behandlung ausgeprägten christlichen Glaubenslehren, welche ... den objektiven Inhalt der Religion darstellen.«

[4]) Arthur Baumgarten, Die Wissenschaften vom Recht und ihre Methode. Band I,

das Gesetz des Sprachbaus[1]). Diese drei dogmatischen Wissenschaften waren nach Inhalt und Verfahren jedesmal von den Forderungen ihres Gegenstandes bestimmt und daher unter sich durchaus verschieden. Als aber ihre Systematik bewußt auf die Kunst angewendet wurde, konnte sich der Selbstwert des neuen Gegenstandes nicht hinlänglich durchsetzen oder doch nur in Untersuchungen, die auf der Höhenlage einer rein technischen Behandlung verharren. Es muß außerdem beachtet werden, daß die Gesichtspunkte etwa der allgemeinen Metrik oder der musikalischen Formenlehre für einzelne Kunstgebiete gelten, jedoch nicht für die Kunst überhaupt. Die Kunst in ihrem bleibenden Gehalt zu erfassen und im Rahmen geisteswissenschaftlicher Systematik zu ergründen, ist die noch ungelöste Aufgabe. Zwar braucht heutzutage nicht weiter ausgeführt zu werden, daß ein Erklären der künstlerischen Gegebenheiten im Sinne der Naturwissenschaft den Mittelpunkt der Sache umgeht, wohl aber bedarf es eines nachdrücklichen Hinweises auf die Unzulänglichkeit jeder von anderwärts her übernommenen geisteswissenschaftlichen Begriffsbildung. Denn mindestens eine Anpassung dieser Denkmittel an die Problemlage der Kunst muß erfolgen. Das Nämliche verlangen wir von jeder philosophischen Betrachtungsweise. Indessen selbst die gegenwärtig im Vordergrund stehende phänomenologische Ästhetik läßt den Blick vom Tatsächlichen abschweifen und sich teils auf ein »Wesen«, teils auf »etwas im Objekt«, teils auf einen »Wert« richten, über deren nähere Beschaffenheit entweder nichts oder sehr Widersprechendes ausgesagt wird.

Es verhält sich demnach so, daß sowohl die Unterordnung der Kunstgeschichte unter Volks- oder Zeitgeschichte als auch die Auslieferung der Kunstsystematik an ein sonst bewährtes Verfahren Bedenken erweckt, weil nicht genügend Rücksicht auf die Einzigartigkeit des Künstlerischen genommen wird. Was solche Rücksichtnahme bedeutet, wollen wir uns jetzt an Beispielen klar machen.

Tübingen 1920, S. 8 f. — Von den Arten der »überhistorischen Interpretationsweise« spricht Gustav Radbruch in den »Grundzügen der Rechtsphilosophie«, Leipzig 1914, S. 190 ff.

[1]) H. Steinthal, Grammatik, Logik und Psychologie, Berlin 1855, S. 143: (Das Prinzip der Grammatik ist) »nichts anderes als das innerste und eigenste Wesen der Sprache«. — Georg von der Gabelentz, Die Sprachwissenschaft . . ., 2. Aufl., herausgegeben von A. Graf von der Schulenburg, Leipzig 1901, S. 81: »Die Darstellung des Sprachbaues ist Aufgabe der Grammatik.« — Hermann Paul, Prinzipien der Sprachgeschichte, 4. Aufl., Halle a. S., 1909, S. 1: (Der Sprachgeschichte muß) »eine Wissenschaft zur Seite stehen, welche sich mit den allgemeinen Lebensbedingungen des geschichtlich sich entwickelnden Objektes beschäftigt, welche die in allem Wechsel gleichmäßig vorhandenen Faktoren nach ihrer Natur und Wirksamkeit untersucht.«

Wir legen uns zunächst die Frage vor: welche Rolle spielt die Persönlichkeit in der Geschichte der Kunst? Unzweifelhaft eine weit beträchtlichere als etwa in der Rechtsgeschichte. Im allgemeinen Bewußtsein werden sozusagen Werk und Schöpfer gleichgesetzt; auch im Kunstschutzgesetz gilt die in dem Werk verkörperte und ihm aufgeprägte Individualität des Schöpfers als das Wesentliche, und deshalb schützt das Gesetz »das Werk in seiner individuellen Form, niemals den dargestellten Gegenstand oder das Motiv als solches, nicht die von dem Urheber etwa neu eingeführte Kunstgattung, nicht den Stil oder die Manier, die Technik oder Methode des Urhebers«[1]). Der Künstler durchdringt mit seiner Person dermaßen sein Erzeugnis, daß dieses sich jeder allgemeinen Betrachtung zu entziehen scheint. Aber wäre das die ganze Wahrheit, so gäbe es letzten Endes keine Kunstgeschichte[2]). Erst der zweite Teil der Wahrheit ermöglicht sie, nämlich die Feststellung, daß selbst die individuellste künstlerische Leistung sich von ihrem Urheber ablösen und als etwas für sich Seiendes verstehen läßt. Daher gibt es nicht nur zwischen den Künstlern Beziehungen — z. B. zeitlicher Art und schulmäßigen Zusammenhanges —, sondern auch die gleichsam frei schwebenden Werke sind so fest und innerlich verbunden, daß man sie als Gestalten desselben Wesens — sagen wir des Dichterischen — ansehen und den Gestaltwechsel dieses Dichterischen zum Gegenstand der sogenannten Literaturgeschichte machen darf. Eine fragenswerte Frage bleibt freilich, wie eine Wahrheit in zwei so verschiedene Teile zerfallen kann; wie sich der Höchstwert der Person mit der unabhängigen Sachbedeutung des Werkes verträgt. Hierauf wäre zu antworten, daß der Sinn des künstlerischen Sachwertes eben ein andrer ist als der des Sachwertes sonstiger Kulturgebilde, z. B. der wissenschaftlichen Theorien. Während eine solche Theorie rein objektive Geltungseinheit und ohne jeden Gedanken an

[1]) Philipp Allfeld, Kommentar zu dem Gesetze betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907. München 1908, C. H. Beck, S. 29.

[2]) Wenn es erlaubt ist, ein Gegenstück aus der Medizin anzuführen, so sei ein Satz Hahnemanns wiedergegeben, der von jeder epidemischen Krankheit behauptet, daß sie »sich jedesmal als eine andre, neue, nie ganz so jemals dagewesene Krankheit auszeichnet, sehr abweichend in ihrem Verlaufe sowohl, als in mehreren der auffallendsten Symptome und in ihrem ganzen jedesmaligen Verhalten. Jede ist allen vorhergegangenen, so oder so benannten Epidemien dergestalt unähnlich, daß man alle logische Genauigkeit in Begriffen verleugnen müßte, wenn man diesen von sich selbst so sehr abweichenden Seuchen einen jener in der Pathologie eingeführten Namen geben und sie dem mißbräuchlichen Namen nach arzneilich überein behandeln wollte« (Organon der Heilkunst. 4. Aufl., Leipzig 1829, S. 174, in der Anmerkung). Die strenge Durchführung der an sich richtigen Erkenntnis würde die ganze Therapie als Wissenschaft zu Fall bringen.

einen Menschen nachzubilden ist, verstehen wir ein Kunstwerk immer nur als von menschlicher Lebendigkeit durchzogen; die Objektivität einer Beethovenschen Sonate erlaubt zwar, sie für sich zu nehmen und zu zergliedern, aber sie ist zugleich so beschaffen, daß sie den wärmenden Hauch des Beethovenschen Geistes nicht verliert. Das Erlebnis läßt sich also aus dem Sinngehalt des echten Kunstwerks niemals völlig tilgen. Was hiervon abweicht, ist entweder erlebnisfreie Kunstfertigkeit oder kunstfreies Erlebnis[1]). Und zwar liegt der letzte Grund jener Verflechtung in der Tatsache, daß so, wie die Leistung eines jeden großen Mannes ein auf ein Allgemeines bezogenes Tun darstellt, das Schaffen des Künstlers aus dem Allerpersönlichsten heraus unwillkürlich und notwendig sich zu sachlicher Bedeutsamkeit erhebt. Als die Philosophie der Romantik den künstlerischen Genius einen »Individualisierungspunkt der Idee« nannte, zielte sie auf die Stellung der Persönlichkeit in der Geschichte jeglicher Kunst.

Wir sprachen bisher von wirklich existierenden Personen. Unsere Fragestellung gilt aber auch den ersonnenen Personen: dem griechischen und dem gotischen Menschen, dem naiven und dem sentimentalen, dem apollinischen und dem dionysischen Menschen. Diese Typen beweisen gleichfalls, daß das gegenständliche Sein eines Kunstwerks ohne den Gedanken an ein schaffendes Subjekt unzulänglich aufgefaßt würde, und daß es sich bei den wirklichen Personen keineswegs um die Abhängigkeit des Werkes von Lebensschicksalen handelt, sondern daß eben nur der Hinblick auf den Ursprung aus einem Subjekt gemeint ist. Ob die Aufstellung geistiger Menschentypen nötig ist, bleibe unerörtert; der von Burckhardt und seinen Nachfolgern beschrittene Weg hat jedenfalls die Richtung auf das erstrebenswerte Ziel, nämlich auf das Verständnis für die allgemein-subjektive Bedingtheit des künstlerischen Gegenstandes. Je entschiedener ich selber früher das Insichsein des Kunstwerks gelehrt habe, desto unbefangener darf ich jetzt den Persönlichkeitskern jener geschlossenen Gestalt hervorheben.

Das zweite Beispiel, das herangezogen werden soll, ist der Gedanke eines Fortschrittes im historischen Geschehen. Diesem Gedanken liegt zugrunde der Begriff der Zeit als einer eindimensional sich erstreckenden geraden Linie. Mit Recht hat hiergegen Volkelt die umfangende zweite Dimension der Zeit ausgespielt, und hat Pinder die Bilder einer Zeitfläche, eines Zeitraums, eines Zeitwürfels entworfen[2]).

[1]) Aus dieser Überlegung wird die erzieherische Wirkung der Kunst verständlich, soweit sie die Entfaltung schöpferisch-gestaltender Kräfte betrifft.

[2]) Johannes Volkelt, Phänomenologie und Metaphysik der Zeit, München 1925, C. H. Beck, S. 75 ff.: »Trotz ihres linienartigen Verlaufes ist die Zeit doch in jedem

Der einfache Begriff des Fortschritts versagt schon deshalb, weil die im gleichen Jahr oder Jahrzehnt lebenden Künstler auf verschiedenen Stufen ihres Alters und ihrer Entwicklung stehen, also in sehr verschiedenem Sinne an der etwa erreichten Gleichmäßigkeit der Kunstübung teilhaben. Doch auch der Begriff der Vervollkommnung im allgemeinen erweist sich in der Kunstgeschichte als hinfällig: es braucht nur an Riegls Lehre vom Kunstwollen erinnert zu werden. Neuerdings hat der Musikhistoriker Willibald Gurlitt von den einzelnen Instrumententypen gezeigt, daß sie sich keineswegs überholen, daß es beispielsweise nicht eingleisig vom Clavichord zum Flügel emporgeht; vielmehr liegt es so, daß die Klangtypen der Musikinstrumente einen Bezug zu dem Klangideal ihrer Zeit besitzen. Bei der Geige freilich scheint durch Antonio Stradivari (um 1700) das bleibende Ideal erreicht zu sein; aber dort, wo neue Formen an die Stelle der alten getreten sind, ist nicht notwendigerweise eine Rangordnung entstanden. Das Kunstwollen einer Zeit birgt in sich den Hinblick auf einen bestimmten Klanghorizont sowie die Neigung zu bestimmten Formen und Farben, und der Fortschritt bezieht sich auf die Anpassung der Kunstmittel und Kunstwerke an jenes »spezifische Wollen«, wie Riegl sagte.

Die Lehre vom Fortschritt im Werden der Kunst haftet aber nicht ausschließlich an der Vorstellung der zeitlichen Vorwärtsbewegung. Vielmehr wirken auch religiöse und metaphysische Überzeugungen hinein. Um dies verständlich zu machen, muß etwas weiter ausgeholt werden. Wenn wir uns dessen erinnern, daß Gegebenes nicht nur der Kategorie des Besonderen, sondern auch der des Allgemeinen untersteht, und wenn wir in Betracht ziehen, daß die wissenschaftliche Bewertung stets das Allgemeine bevorzugt hat, so begreifen wir die Versuche, den Einzeltatsachen der Kunstgeschichte eine allgemeine Bedeutung zu schaffen. Dies kann so geschehen, daß die Verwirklichung eines göttlichen Plans angenommen wird, oder so — und das ist weitaus häufiger der Fall —, daß der Entwicklung ein letztes Ziel gesetzt wird. Unter beiden Voraussetzungen erhält der Gang der Kunstgeschichte die Würde des Fortschreitens. Daneben stehen zwei andere Möglichkeiten, die zwar keinen Fortschritt, aber wenigstens eine Gesetzmäßigkeit im Werden der Künste verbürgen. Mit der ersten Möglichkeit haben wir uns schon beschäftigt: die Abhängigkeit von Volkstum und Zeitlage, von der Rasse und der Art des Gemeinschaftslebens, vom Klima und von der Umgebung überhaupt bindet die Künste an Größen, die allgemeinen Bestimmungen zugänglich sind.

Punkte in sich ausgeweitet ... Erst Erstreckung und Umspannungsweite zusammen erschöpfen die Struktur der Zeit« (S. 77). — Wilhelm Pinder, Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Berlin 1926.

Die zweite, die letzte Möglichkeit, soll alsbald näher besprochen werden. Sie ist zugleich die erwünschteste; mit ihr wird eine Gesetzlichkeit aufgedeckt, die sich in den kunstgeschichtlichen Tatsachen selber verbirgt. Um zusammenzufassen: das Allgemeine der Kunstgeschichte liegt entweder außerhalb ihrer (als religiöser Hintergrund) oder oberhalb ihrer (als metaphysisches Ziel) oder unterhalb ihrer (als natürlicher und seelischer Vorgang) oder innerhalb ihrer (als Regel, die die Einzeltatsachen verknüpft).

Wollten wir auf das Allgemeine in der Kunstgeschichte verzichten, so wäre der Weg zur Kunstsystematik versperrt. Es bleibt nur fraglich, welche Art des Allgemeinen der Kunsthistoriker wählen soll, oder besser — da das ja nicht fraglich sein kann — in welchem Sinne die den Tatsachen innewohnende Gesetzlichkeit zu verstehen sei. Keinesfalls im Sinne eines geradlinigen Fortschrittes. Aber auch nicht im Sinne eines sich entwickelnden dingartigen Wesens. Ich habe anfangs von der Kunst als von einem geschichtlichen Subjekt gesprochen, dessen Lebensschicksale erzählt werden müssen, und ich habe dieses Bild verwendet, um die Selbständigkeit der Kunst hervorzuheben. Doch war es weder die Absicht, damit die Bedeutung der Künstlerpersönlichkeiten zu mindern und sie zu Vollzugsorganen einer überpersönlichen Macht zu stempeln, noch sollte die Kunst zu einem dinghaften Wesen gemacht werden. Von diesem zweiten Punkt ist hier die Rede. Gesetzt, zwei Kunstwerke oder zwei Kunstzeiten seien in Verbindung zu bringen, so scheint die angemessene Vorstellung nicht die einer sich in der Erscheinungsform verändernden Kunstsubstanz, sondern die einer an den Werken oder Stilen sichtbar werdenden Regel der Veränderung. Eine solche Regel wäre beispielsweise der Fortschritt von der haptischen Raumauffassung zur optischen Raumanschauung. Hierbei wäre nicht nur die spätere Schaffensweise in der früheren begründet, sondern insofern auch für jene begründend, als sie das Ziel darstellt für die sich entwickelnde ältere Kunstübung. Eine solche beziehentliche Geschichtsschreibung hat eine Systematisierung der Lebensäußerungen zur Folge; die Zeitordnung tritt zurück hinter einem sinnvollen Zusammenhang. Darstellungen, die bestrebt sind, das Zeitliche in eine Sinneinheit umzusetzen, pflegen ihren Stoff mehr oder minder bewußt, mehr oder minder ausschließlich nach sachlichen Gesichtspunkten zu gliedern. Eine weitere Folge ist die, daß die zeitliche Entwicklung sich in eine Reihe von Ruhezuständen auflöst, gleichsam stillgelegt wird. Da indessen die Bewegung nicht fortzudenken ist, so werden teils die großen Persönlichkeiten, teils die allgemein-geschichtlichen Krisen als bewegende Kräfte in die fast zeitlos gewordene Schilderung eingefügt, und es entsteht die Vorstellung einer ruckweise erfolgenden

Entwicklung. Diese Quantentheorie der Geschichte läßt sich aus Jakob Burckhardts Werk ablesen und findet in Troeltschs »Historismus« eine Stütze. Sie ist ohne Zweifel sachlich berechtigt, denn die Geschichte wohl einer jeden Kunst zeigt an einigen Stellen scharfe Grenzen, ja Brüche.

Eine besondere Form, die dem Gedanken des Fortschritts als einer sinnerfüllten Regelhaftigkeit gegeben worden ist, bleibt noch zu prüfen. Sie wurzelt im deutschen Idealismus. Hegel nämlich verbindet die aus Systemgründen geforderte Dreiteilung der Kunst derart mit dem geschichtlichen Werden, daß er die symbolische, klassische und romantische Kunst in dieser Ordnung sich folgen läßt. Da nun die symbolische Kunst vornehmlich Baukunst ist, die klassische Kunst ihren höchsten Ausdruck in der Plastik findet und die romantische Kunst Musik, Malerei und Poesie umfaßt, so geht der zeitliche Fortschritt von der Baukunst zur Poesie. Natürlich wußte Hegel, daß die zeitlich genommen erste, die symbolische Kunst der Architektur stets andere Künste neben sich gesehen hat, und daß die höchste Kunst, die des Dramas, uralten Ursprungs ist, aber er hielt an der geschichtlichen Bedeutung der Reihe fest, da sie den Wandel in der Vorherrschaft der Künste bezeichnet. Indem die Plastik bei den Griechen ihren Gipfelpunkt erreicht, über den keine Zukunft hinausgelangen kann, wird sie eben zum Wahrzeichen der klassischen Zeit. Mit einer ähnlichen Anschauung ist neuerdings Wilhelm Pinder hervorgetreten. Er erkennt den Fortschritt darin, daß die Künste nacheinander reifen und nacheinander die Zeitalter bestimmen; die nicht nur zuletzt gereifte, sondern sogar zuletzt entstandene Kunst, die absolute Musik, beherrscht unser gegenwärtiges Leben, während die Architektur als naive Sprache uns verloren gegangen ist (a. a. O. S. 110 ff.) [1]. Lassen wir einmal die Wortkunst beiseite, weil sie die Grundwerte der Kunst anders verwirklicht als es durch das nicht-sprachliche Schaffen geschieht, und halten wir uns an die Ordnung Architektur, Plastik, Malerei, Musik, so bedeutet diese Ordnung sowohl die Zeitfolge in der Führerschaft, als auch einen systematischen Aufbau, der vom Räumlichen zum Zeitlichen, vom Unlebendigen zum Lebendigen, von der Gegebenheit zur

[1]) Es liegt nicht in der Absicht des Vortrags, diese Behauptung im einzelnen zu prüfen; immerhin darf ich nicht verschweigen, daß ich in der Baukunst der Gegenwart starke schöpferische Kräfte am Werke sehe und das Volksbewußtsein in denselben Grenzen beteiligt finde, innerhalb deren es sich gegenüber Malerei und Plastik hält. Von solchen Bedenken kann abgesehen werden. Denn als wesentlich empfinde ich den Gedanken, daß die Kunstgeschichte (im weiteren Sinne des Wortes) aus der vollen Breite der Erscheinungen einen Strang löst, der Form und Richtung (der Hauptsache nach) aus sich selbst gewinnt.

Geistigkeit emporsteigt. In einer solchen hegelisierenden Gesamtanschauung decken sich demnach die kunstgeschichtlichen und die kunstsystematischen Grundbegriffe, und deshalb ist sie uns grundsätzlich von Wert.

Die Theoretiker unter den heutigen Kunstforschern zeigen indessen auch eine unverkennbare Neigung zu Gedankenbildungen in der Art des jungen Schelling. Sein Gesetz der Polarität scheint ihnen vorzuschweben, wenn sie Kunstweisen sich ablösen lassen nach Form und Ausdruck, Freiheit und Notwendigkeit, Naturferne und Naturnähe, Abstraktion und Einfühlung. Nur daß diese Betrachtung der künstlerischen Tatsachen nicht so weit spannt wie die aus Hegels Geist geborene. Denn die Folge der großen Kunstgattungen wird aus solcher rhythmischen Bewegung nicht restlos verständlich. Die eigentliche Stätte der dualistischen Lehren ist auf der einen Seite in Plastik und Malerei, auf der anderen Seite in Schauspielkunst und Tanz zu finden. Für die bildnerische Gestaltung gibt es, wie jedermann weiß, die doppelte Möglichkeit, entweder sich dem Vorgefundenen zu nähern, oder sich nach Kräften von ihm zu entfernen, und mit Rücksicht auf die bildende Kunst kann man alle Kunstalter in stoffnahe und formstarke scheiden [1]. Jedoch auch die Schauspieler und namentlich die Tänzer können wählen, ob sie sich der Wirklichkeit, dem Erlebnis hingeben, oder ein Reich selbständiger Gestalten errichten sollen. Wohl verstanden: die Einzelnen haben nicht die Wahl, da sie durch körperlich-seelische Veranlagung dazu getrieben werden, entweder sich einzuschmelzen oder gesetzgeberisch aufzutreten. Nur im ganzen bewegen sich diese Künstler und Künste zwischen polaren Gegensätzen, und zwar auch in der geschichtlichen Entwicklung. Mit einiger Übertreibung darf gesagt werden, daß Nahkunst und Fernkunst sich ablösen, und es darf daraus gefolgert werden, daß der Rhythmus in der Geschichte der genannten vier Künste durch ein Sachgesetz bestimmt wird. Dies Gesetz, aus der Natur bestimmter Kunstarten hervorgegangen, ergänzt die Reihenordnung der Kunstgattungen.

Wenn demnach gewisse systematische Voraussetzungen zum Wahrheitsminimum der Kunstgeschichte gehören, so bleibt anderseits die Kunstsystematik abhängig von Inhalt und Wesen der Geschichte. Immer nämlich — wer kann das leugnen? — mischt sich geschichtliche Begrenztheit in unsere theoretische Begriffsbildung. Indem wir den Aufbau des Kunstwerks zu zeichnen versuchen, schwebt uns die führende Kunstgattung und innerhalb dieser ein bestimmtes Zeitideal vor. Unwillkürlich beziehen wir die verschiedenen ästhetischen Grund-

---

[1]) Vgl. Kurt Breysig, Eindruckskunst und Ausdruckskunst, 1927, S. 176 ff.

gestalten auf verschiedene Stile, beispielsweise das Ideal-Schöne auf die klassische Kunst. Mit einem Wort: in der gesamten Kunstsystematik findet sich kein geschichtsfreier Satz. Das scheint den Dogmatikern ein Ärgernis, und daher haben sie das vergleichende Verfahren zu Hilfe gerufen. Dies Verfahren, von manchen für die entscheidende Methode sämtlicher Geisteswissenschaften erklärt, soll nämlich die allgemeine Erkenntnis vom Einbruch der geschichtlichen Einzeltatsachen befreien und durch Nebeneinanderstellen der vielen Erscheinungsformen der Kunst zum bleibenden Wesen der Kunst leiten können. Schon Gervinus und Semper [1]) haben den Wert der Vergleichung in bestimmten Grenzen anerkannt, doch erst später ist ihr die Kraft zugeschrieben worden, Wesen und Norm der Kunst zu enthüllen. Wir müssen uns hüten, hierin zu weit zu gehen. Will man nach alter Vorschrift die Ähnlichkeiten zwischen den Kunstschöpfungen aller Arten, aller Zeiten, aller Völker in einer Begriffsbestimmung zusammenfassen, so kommt etwas unsagbar Gleichgültiges heraus. Jeder wirklich wesentliche Satz über Kunst, jedes mit Blut gefüllte Wort entspringt einer Person, einer Zeit, einem Volk. Aber gemeint wird von allen Wissenden stets dasselbe, so verschieden sie reden mögen; selbst das, was Aristoteles über die Tragödie geschrieben hat, ist so beschaffen, daß wir noch heute beim Lesen plötzlich den eigenen Herzschlag verspüren. Wenn man das Leben der zeitlichen, nationalen, persönlichen Bedingtheit vernichtet und durch Vergleichung zahllos vorliegender Gestalten eine tote und nichtssagende Formel herstellt, so ist damit ein unnützes Opfer gebracht, da ja im Verschiedenartigen — und zwar bei voller Erhaltung dieses Verschiedenartigen — eine geistige Gemeinsamkeit enthalten sein kann.

Man muß freilich das »Enthaltensein« recht verstehen. Die Kunst, die den Gegenstand der Theorie bildet, ist nicht ein Gemenge aus Teilen, die durch die Geschichte hindurch verstreut sind, sondern sie ist ein ideales Gebilde, das den einzelnen Tatsachen werthaften Sinn gibt, ein Gebilde von solcher schöpferischen Kraft und zugleich von solcher Beweglichkeit, daß eine bunte Fülle darin aufgenommen werden kann. Es kommt darauf an, die in der Sache selbst liegende Einheit zu entdecken, durch die alles Einzelne von innen her miteinander verknüpft wird, genauer: das Immanenzverhältnis des Begrifflichen mit dem Geschichtlichen. Gleichwie Wirklichkeit und Möglichkeit — bei Aristoteles — einander fordern, wie Form und Stoff — bei Kant — aufeinander angewiesen sind, wie demnach, allgemein gesprochen, Sinngehalt und Erscheinung stets zusammen-

[1]) Nachweise bei Rothacker a. a. O. S. 104 f.

gehören, so bilden auch der Gegenstand der Kunsttheorie und der Tatbestand der Kunstgeschichte eine Einheit. Das Bezugssystem der allgemeinen Kunstwissenschaft verleiht dem historisch Gegebenen einen logischen — etwa einen typologischen — Zusammenhang; das historisch Gegebene aber bewährt seine Ursprünglichkeit darin, daß es den Reichtum des persönlichen Lebens in die andere Ebene überleitet und sie so sehr oder so wenig ausfüllt, wie der empirische Umfang eines Begriffs sich mit seinem logischen Umfang zu decken braucht. Unvertilglich ist der Gegensatz zwischen Ruhe und Lakonismus des Systems einerseits, Wandelbarkeit und Beredsamkeit der Geschichte anderseits. Dennoch streben sie zueinander im Liebeshaß. Dies Verhältnis immer klarer herauszustellen, wird eine der Aufgaben in der weiteren Entwicklung unserer Wissenschaft sein.

Es ist vorauszusehen, daß hierbei und schon auf dem heute beginnenden Kongreß die Meinungen nach verschiedenen Richtungen gehen werden. Nehmen wir uns, wie die Philosophen es stets getan haben, den gestirnten Himmel zum Vorbild: jeder Stern zieht seine eigene Bahn, und doch stört er keinen anderen, weil alle dem gleichen Gesetz unterworfen sind. Das uns bindende Gesetz aber lautet: Erkenntnis der Kunst durch Kunst der Erkenntnis.

Paul Menzer:

Kunst und Erziehung.

Wenn die Zeichen nicht trügen, ist für die Pädagogik eine Zeit der Besinnung und Selbstkritik angebrochen. Es ist notwendig, die Kräfte der pädagogischen Begeisterung der jüngsten Vergangenheit allmählich für eine planvolle Bildungsarbeit auszuwerten.

Eine besondere Schwierigkeit bereiten die Fragen einer ästhetischen Erziehung, weil viel kritikloser Enthusiasmus in dieser Hinsicht herrscht. Ein prinzipieller Standpunkt ist nur aus dem Begriff der Erziehung zu gewinnen. Sie will die in der jugendlichen Seele ruhenden Fähigkeiten des Verstandes, Gefühles und Willens zur Ausbildung bringen. In allgemeinster Absicht ist sie Willensbildung. Die andere entscheidende Frage ist die nach dem Wesen der Kunst. Es wird bestimmt durch die Formel, daß die Welt der Kunst eine ideale Wirklichkeit ist, eine Welt des Scheines, und daß wir diese Welt nicht so sehr verstandesmäßig begreifen oder willensmäßig beeinflussen, als sie uns anschauend und erfühlend aneignen. Diese Wendung zu einer idealen Wirklichkeit bedeutet einen Verzicht auf eine unmittelbare erzieherische Einwirkung. Darin liegt eine erste, wenn auch nur negative Bestimmung.

Die weitere Aufgabe ist aus der Analyse des ästhetischen Erleb-

nisses die Frage nach seiner pädagogischen Wirkung zu beantworten. Beseelte Anschauung und Gefühl sind für es charakteristisch und so kann es zuerst als eine Ergänzung zu einer intellektualistischen Erziehung dienen im Sinne des Ideals eines allseitig gebildeten Menschen. So ordnen sich die kunsterzieherischen Tendenzen unserer Zeit in die große geistige Bewegung ein, die zum Leben führen wollen. Nietzsche, der Rembrandtdeutsche sind die Vorkämpfer, später tritt Lichtwark auf. Er strebt in erster Linie ein höheres Kunstverständnis an. Dann aber will er die ästhetische Erziehung eingliedern in die Gesamterziehung des deutschen Volkes.

Von pädagogischer Seite betrachtet entsteht die Frage nach den erzieherischen Werten des künstlerischen Genießens. Zweifellos liegen in ihm Gefahren, es hat oft einen egozentrischen Charakter. Ergänzend tritt die Einsicht hinzu, daß Kunst eine Bereicherung der Wirklichkeit ist, entweder durch eine Steigerung der in der Wirklichkeit schon gelegenen Elemente oder durch Bereicherung aus wertvollen Inhalten. In letzterem Fall ist die Frage leicht zu entscheiden, in ersterem ist an eine Vertiefung des Schauens durch die Kunst zu denken. Der Künstler erscheint hier als Vorempfinder. Das Entscheidende ist, daß eine formende Seele die Gebilde der Kunst erst zu dem macht, was sie sind. Der Formgedanke muß also in den Vordergrund gerückt werden. Kunst ist geformter Stoff und die Form hat dem Inhalt gegenüber eine gewisse Selbständigkeit und ihre Aneignung durch die Seele ist eine besondere. Sie ist eine anschaulich-gefühlsmäßige und kann niemals rein verstandesmäßig aufgelöst werden. So entsteht die Frage, wie die Gefahren einer einseitigen Gefühlsausbildung vermieden werden können.

Diese Gefahren liegen in der Unbestimmtheit des Gefühles und in seiner Unersättlichkeit. Das ästhetische Gefühl muß, wenn es erzieherisch wirken soll, ein Festhaltendes in sich tragen. Dieser Erfolg ergibt sich aus der Tatsache, daß das Gefühl des ästhetisch Geniessenden unter der Botmäßigkeit des Kunstwerkes steht, das in seiner Form eine Bindung für die erfassende Seele hat. Diese Bindung ist aber kein Zwang. Vielmehr liegt zugleich eine gewisse Aktivität im Aneignen des Kunstwerkes durch den Genießenden. Pädagogisch könnte diese Wirkung durch die Formel: Autorität und Freiheit ausgedrückt werden. So empfand Goethe gegenüber den Meisterwerken der Antike.

Vom Standpunkt pädagogischer Zielsetzung wäre nun eine Bestimmung über das Wesen der Kunst erwünscht. Man könnte versucht sein, von einer Idee des Schönen auszugehen. Das ist unmöglich. Auf eine inhaltliche Formulierung muß verzichtet werden. Vielmehr läßt sich von dem neutralen Charakter der Kunst gegenüber ihren Inhalten

sprechen. Das hat Friedrich Schlegel sehr stark betont. Ein religiöser Glaube, ein sittlicher Kampf nehmen kein fremdes Element in sich auf, wenn sie in der Seele einer dichterischen Gestalt erscheinen.

Eine noch höhere Wirkung wird in dem Gedanken angestrebt, daß die Kunst der Seele eine letzte Harmonie geben könne. Es sei an Schiller erinnert. Das Entscheidende ist nun, daß das ästhetische Erlebnis in einer gewissen Unbestimmtheit verharrt, die von ihm vermittelten Inhalte niemals in bestimmter Richtung vergewaltigt. Darin liegt zugleich seine grenzenlose Anwendbarkeit. So ergibt sich eine doppelte Funktion der ästhetischen Erziehung. Die in der Kunst waltende Form kann der jugendlichen Seele eine erste Formung geben und zugleich Ahnungen von höheren Werten. Auf der Höhe der Selbsterziehung kann die Kunst den Lebensinhalten einen unendlich reichen Inhalt geben und durch die Macht der Eindrücke, über die sie verfügt, den Glauben an jene stärken.

Welche Folgen dürfen wir nun von einer ästhetischen Erziehung erwarten? In der Beantwortung dieser Frage herrscht ein weitgehender Optimismus. Es sei an Schiller, Tolstoi, Ellen Key u. a. erinnert. Die Frage ist nicht allein vom Standpunkt der Idee zu beantworten, Pädagogik ist nicht reine Theorie. Die Erfahrung zeigt deutlich die Gefahren, die in einer vollen Hingabe an ein künstlerisches Lebensideal liegen. Das Leben vieler Künstler könnte als Beweis dienen. Es sei auch an Goethes abmahnende Worte erinnert, ebenso an Schiller. Die Gefahr liegt in einer übersteigerten ästhetischen Genießerei, wie sie im Ästhetentum in die Erscheinung tritt. Sie kommt kaum für unsere Kinder in Betracht. Wohl aber die einer Überfütterung durch die modernen Möglichkeiten der Übermittlung von Anschauungsmaterial. Auch die Betonung einer kulturgeschichtlichen Orientierung bringt ähnliche Gefahren mit sich.

Selbst bei Vermeidung dieser Irrtümer bleibt ein Bedenken gegen die ästhetische Erziehung, insofern das ästhetische Erlebnis ein wesentlich passives und deshalb müheloses Aufnehmen ist. Neben den anderen Fächern würde der Kunstunterricht wie eine Erholung wirken. Das genügt natürlich nicht. Aus diesem Bedenken sind die Versuche zu verstehen, die die eigentliche Aufgabe einer ästhetischen Erziehung in der Erziehung der Kinder zum künstlerischen Schaffen sehen. Auch in dieser Hinsicht ist vor Übertreibung zu warnen. Es sei an Schmarsow, Dresdner und Hilker erinnert. Diese Irrtümer entstehen aus einem falschen Begriff vom Schöpfertum. Der kindlichen Seele fehlen noch die Voraussetzungen für ein künstlerisches Schaffen im Sinne eines tiefen Ergriffenseins durch eine Aufgabe. Vielmehr muß an die spielende Tätigkeit psychologisch und sachlich angeknüpft werden. Auch soll

man in die kindliche Seele nicht die eigene Problematik hineintragen. Trotz dieser Kritik ist das Wertvolle in diesen Anregungen nicht zu verkennen. Der Gedanke zu einer künstlerischen Betätigung zu erziehen ist durchaus fruchtbar. Die in der kindlichen Seele liegenden Kräfte, die zur Betätigung drängen, müssen in die Formen eines künstlerischen Ausdrucks überführt werden. Anderseits müssen Kräfte erst geweckt werden. Bei aller Kritik zu großer Illusionen wird das Recht der Forderung nach einer Ausdruckskultur des deutschen, insbesondere des norddeutschen Menschen nicht bestritten werden können. So ergibt sich eine Stufenordnung, die vom Spiel, Gymnastik, Sport, Sprachkultur zu den Künsten im eigentlichen Sinne des Wortes führt.

Die letzte Frage wäre, was wir von einer ästhetischen Erziehung für den Einzelnen und darüber hinaus für die deutsche Volksgemeinschaft erwarten dürfen. Auch hier sind einige nüchterne Betrachtungen am Platze. Reines Kunstgenießen ist selten, besonders bei Kindern. Auch ist die soziale Not ein schweres Hindernis für eine tiefere Einwirkung ästhetischer Erziehung. Deshalb muß die Kunst von vornherein entschiedener in den Dienst der allgemeinen Erziehung gestellt werden. Die Einwände der Künstler sind nur von ihrem Standpunkte aus berechtigt, aber praktisch ohne Bedeutung. Die Aufgabe dürfte sein: die Verbindung des kunsterzieherischen Gedankens mit der Arbeitsschulmethode und ein Herausarbeiten der weltanschaulichen Elemente, insbesondere derer der Dichtkunst. Die Zukunft wird in dieser Hinsicht unbedenklicher sein.

Die Frage nach der Stellung der Kunst im Zusammenhang der Kultur ist nur auf geschichtlicher Grundlage zu behandeln. Das Ergebnis ist, daß kaum je die Kunst einer Kultur die ihr fehlende Einheit hat geben können. Künstlerische Kulturen zeigen meist schwere Mängel. Nur in einem allseitigen Streben, das bessere Gestaltung der Lebensbedingungen, Wahrheits- und Sittlichkeitsstreben, religiöse Vertiefung in sich schließt, kann die Aufgabe gelöst werden, den heute lebenden Menschen wieder einen höheren Lebensgehalt zu geben. An dieser Aufgabe kann eine ästhetische Erziehung mit den ihr eigentümlichen Mitteln mitwirken. Hier fällt der Kunst eine außerordentliche Rolle zu.

Paul Frankl:

Die Rolle der Ästhetik in der Methode der Geisteswissenschaften.

In der Kunstwissenschaft stehen sich heute zwei Richtungen feindlich gegenüber, die individualisierende und die generalisierende. Die erste betrachtet es als ihre Hauptaufgabe, das Individuelle jedes Künst-

lers zu erfassen, sie umkreist den Persönlichkeitskern in der Hoffnung ihm nahe zu kommen und sieht doch gerade in der Undurchdringlichkeit des Persönlichkeitsgeheimnisses, in der Irrationalität des Lebens die Grenze, über die man nicht hinauskäme, ohne das Leben zu zerstören, ja in einer verzerrenden Abbildung etwas Geschichtswidriges zu erzeugen; Periodenteilungen sind dieser Richtung Behelfe, über deren zum kontinuierlichen Strom der Wirklichkeit inkommensurablen Charakter der Wissende lächelt, Periodizität ist vollends ein Phantasiegebilde der feindlichen Richtung, die angeklagt wird, Geschichte zu konstruieren. Diese andere Partei sieht in einer auf strenger Analyse sich aufbauenden Geschichtskonstruktion die spezifisch wissenschaftliche Leistung, sie schafft das Bezugsystem, die rationalen Koordinaten, an denen sich das irrationale Geschehen ordnen und überschauen läßt. Diese Auffassung schließt durchaus nicht einen Verzicht auf die bunte Fülle der Wirklichkeit, die Einmaligkeit und Zufälligkeit in sich; Fülle, Einmaligkeit und Zufall haben ihren vorgezeichneten Ort in einem System der vereinfachenden Typisierung, Allgemeinheit und Notwendigkeit, denn auf ihrem Hintergrund heben sich Fülle, Einmaligkeit und Zufall für das wissenschaftliche Erkennen erst deutlich ab.

Mit dieser Scheidung der Geister hat die Frage nach der Richtigkeit der Tatsachen nichts zu tun. Über die Datierung, geographische Herkunft, personale Zuschreibung können zwei Männer verschiedener Parteien einer Meinung, zwei Männer derselben Partei verschiedener Meinung sein. Es handelt sich um die Deutung und Wertung von Tatsachen; die Tatsachen selbst sind für beide Deutungsarten dieselben oder sollen es doch sein. Die verschiedene Deutung des gesamten historischen Verlaufs führt aber selbst bei völlig gleichen und zeitlich, örtlich, personal gleich bestimmten Tatsachen zu verschiedener Wertung. Die ältere Generation der Naturalisten und Impressionisten hatte teils die Gefahr, in der Fülle ihrer Einmaligkeiten oberflächlich, teils die Gefahr spezialistisch zu werden, die jüngere Generation, die man ehrend die Konstruktivisten nennen könnte, hat die Gefahr, die Geschichte durch ein System zu vergewaltigen — freilich besteht diese Gefahr nur solange als das System noch Unrichtigkeiten enthält, erschöpfende Analyse muß zu einer Systematik führen, die aus der Geschichte und ihren Objekten gewonnen ihr auch auf den Leib paßt. Die erste Richtung wertet mitunter jede Tatsache nur oder schon deshalb, weil sie historisch ist, die zweite wertet mitunter gar keine Tatsache mehr und nur noch das leere Geschichtsgerüst, das sie hinter den Tatsachen zurechtzimmert.

Genau besehen sind aber beide Extreme nur Übertreibungen, gewissermaßen wieder Hilfskonstruktionen, unwirkliche Ziele — erfunden,

um bequemer die Richtung zu kennzeichnen. In der Praxis nähern sie sich einer Mitte, die beide Möglichkeiten in sich umfaßt, aus sich entläßt. Auch jene Wissenschaftler, die von aller Wissenschaft geringschätzig reden, die nur das Leben erleben, das Leben durch das Temperament ihrer eigenen — wenn auch kleinen — Persönlichkeit spiegeln wollen, denen das Genie des Künstlers etwas Heiliges, beinahe gleich Gott, jedenfalls zu Bestaunendes und nicht zu Erklärendes ist, geben unter vier Augen doch zu, daß es streckenweise Zusammenhänge in der Geschichte gibt, wo der noch so geniale Einzelne nur der Vollstrecker einer vorgezeichneten zwangsläufig scheinenden Tat ist. Sie lehnen zwar absolute Begriffe ab und bedienen sich trotzdem dauernd kunsttheoretischer Begriffe, reden von Realismus, Barock, malerisch usf., behaupten nur, solche Begriffe seien nicht sehr wichtig und nicht ernst zu nehmen, sie setzen sich über manche vorhandene Terminologie hinweg, aber ersetzen sie durch eine neue, wenn auch nicht immer bessere. Mit diesen verschämten Wissenschaftlern, die sich mitunter eigentlich für Künstler halten, den Ast, auf dem sie sitzen, absägen und hoffen, der Auftrieb des Künstlers in ihnen werde sie schon in der Schwebe halten, mit diesen zu verhandeln scheint vom Ufer der Konstruktivisten gesehen nicht aussichtslos, weil sie ja ihre Maximen gar nicht streng durchführen. Die Relativitäten ins äußerste getrieben fordern zuletzt ein Absolutes, von wo aus die Relativitäten beurteilbar sind, sie zwingen ein Absolutes von uns aus zu konstruieren. Man sehnt sich loszukommen von einer Geschichtsschreibung die vom Tage geboren, für den Tag bestimmt, schon morgen der Geschichte angehört. Auf der anderen Seite mag die Hoffnung auf Verständigung freilich geringer sein, die alte Generation fürchtet die neue Wissenschaft, sie ist ihr zu streng und sie will auf das Subjektive nicht verzichten, aber sie müßte doch einsehen: daß zum mindesten für die von ihr bevorzugten Aufgaben, z. B. die Erfassung der Künstlerpersönlichkeit ganz neue Chancen entstehen, je deutlicher das Allgemeine herausgehoben ist, um so leuchtender wird das wirklich Besondere in diesem Sieb zurückbleiben. Die eigenste Tat des Künstlers verliert nichts von ihrer Größe, wenn sie sich einer Kette anderer Künstlertaten einreihen läßt.

Ein bekanntes und auch von der individualisierenden Partei anerkanntes Beispiel solcher kunsthistorischer Konsequenz, wo der Künstler nur Vollzieher eines höheren Befehles scheint, bietet die Geschichte der gotischen Architektur in Nordfrankreich. Die gotischen Sakralbauten in chronologischer Folge geordnet, geben das Schauspiel einer schrittweisen Klärung bis zur Erreichung von Werken, die man als stilrein zu bezeichnen pflegt. Die ganze Kette macht den Eindruck als

wären alle Zwischenglieder vom zweiten bis zum vorletzten nur provisorische Stadien eines Annäherungsverfahrens an jenes Schlußglied, das wie von Anfang an gemeint und nur wie noch nicht gleich erreichbar gewesen aussieht. Freilich dies Schlußglied erweist sich abermals als bloßes Vorstadium einer weiteren Wandlung, — aber bleiben wir zunächst bei jenem Ausschnitt aus der gesamten historischen Kette: bei jener Bautenreihe, die mit der Ste Trinité in Caen beginnt und mit dem Kölner Dom (als Beispiel des Großbaus) oder der Ste Chapelle in Paris (als Beispiel des Kleinbaus) schließt. Die Richtigkeit der Tatsachen vorausgesetzt, wird ein Vertreter der ersten Partei möglichst jedem Schritt das Überraschende, Neue, »Persönliche« abhorchen und immer wird eine Baßstimme die Begleitung brummen: es hätte auch anders kommen können; ein Vertreter der zweiten Partei wird die Historie auf den Kopf stellen, die Bauten in chronologisch-umgekehrter Reihe verfolgen und möglichst jeden Schritt als Teilannäherung an den Schlußzustand deuten, fast als ob dieser Schlußzustand irgendwo in den Wolken, in der Geisterwelt schon vorhanden gewesen wäre und wie ein Magnet die ganze Entwicklung auf sich hingesteuert hätte. Sicher ist beides nicht ganz richtig, es hat ja gewiß eben doch nicht anders kommen können und anderseits niemand glaubt ernsthaft: der Schlußzustand war schon da — ehe er da war! Aber ebenso sicher ist beides auch nicht ganz falsch. Der Schlußzustand ist ja repräsentiert durch den Kölner Dom und die Ste Chapelle, ja durch noch manches andere Werk, der Schlußzustand ist also gar nicht eindeutig, er hat Varianten, aber anderseits allen diesen Varianten liegen dieselben eindeutigen Prinzipien zugrunde. Die sämtlichen Varianten haben auch andere Möglichkeiten neben sich wenigstens denkbar, hier liegt der Faktor der Freiheit; und die sämtlichen Prinzipien sind im Schlußzustand erfüllt — aber sie waren von Anfang an aufgestellt und durch die ganze Kette mit all ihren Varianten aufrecht erhalten und nur noch nicht erfüllt, — hier liegt der Faktor der Notwendigkeit oder scheinbaren Notwendigkeit dieser Entwicklung.

Diese »notwendige« Entwicklung des Stiles läßt sich durch eine begrenzte Zahl von Begriffen fassen, es sind die nämlichen Begriffe, die ich unter dem Titel der Stilgattungen und Stilarten übersichtlich und vollständig zu gruppieren suchte, sie sind an der »Sache« gewonnen und erhalten auf die »Zeit«, d. h. die historischen Reihen angewandt, einen dynamischen Charakter. Die »reinen« Stile, die vielleicht nie verwirklicht vorliegen, sind Geschichtskonstruktion, d. h. Ideen und Bezugspunkte für die wirkliche Geschichte, die »reinen Stile« sind gedachte Möglichkeiten der Verbindung von Stilprinzipien, die in vielen Varianten, d. h. morphologisch verschiedenen Varianten, verwirklichbar

sind, aber außerdem die ganze Fülle von Mischfällen, von »unreinen« Annäherungsfällen implizieren. Deshalb werden die Prinzipien der »reinen Stile« zu Koordinaten der wirklichen Abläufe und der noch unreinen und sich allmählich reinigenden und abermals verunreinigenden Zustände. Man darf freilich die Stilreinheit nicht mit künstlerischer Qualität verwechseln. Donatello ist weniger reine Renaissance als Sansovino, aber gewiß von weit höherer Qualität.

Im Falle der Gotik läßt sich mit Hilfe jener Stilbegriffe der Entwicklungsprozeß in sehr verkürzter Skizze etwa in folgender Art übersehen. Es findet nach dem ersten Auftreten der Rippe eine schrittweise Umbildung aller Bauformen im Sinne einer Assimilation an die Form der Rippe statt. Ihre Schärfe, Fleischlosigkeit, Dünnheit, Spannung erhält kanonische Vorbildlichkeit für die übrigen Bauformen, bis durch eine Art Inzucht eine einzige Formenrasse entsteht, in der die Proportionen durchwegs für alle Raum- und Körperformen von gleicher Schmalheit, Steilheit, die Winkel aller Profile von gleicher Spitzigkeit sind wie die der Rippen. Der Schlußzustand vollkommener Familienähnlichkeit so differenter Gebilde wie Gewölbe und Pfeiler, Chor und Turm usf. wird durch schrittweise Korrektur unter Einhaltung des einmal angeschlagenen Kanon erreicht.

Zweitens ist die Regelmäßigkeit ein solches durchgehaltenes und zu sogenannt sauberen Schlußlösungen führendes Prinzip. Nur dem eingehenden Beobachter gehen die Schwierigkeiten auf, die der Ausbildung so komplizierter Regelmäßigkeitsforderung, wie sie in Umgangschören in Reims oder Amiens vorliegen, entgegenstanden. Dabei stellte die fortschreitende morphologische Umwandlung von Halbkreischor zum Polygonchor mit den Zwischenstadien des Übergangs vom Halbkreis unten zum Polygon oben und all die anderen Einzelfragen immer neue unerwartete Hindernisse und vor den letzten völlig regelmäßigen Werken mag manches ältere Werk als Flickwerk erscheinen, wo die Formen vielleicht schon im Sinne des gotischen Kanons zusammenpassen, aber noch nicht in ihren Ausmaßen, ihren Achsenbeziehungen. Das Rippengewölbe erlaubte bestimmte letzte kanonische Dispositionen, die aber nicht sofort erkannt und ausgenutzt wurden.

Drittens hat man der Rippe (abgesehen vom Kanon) das Prinzip entnommen, den Bau in tragende Gerüstteile und zwischengespannte Füllungen aufzulösen und dies Prinzip führte zur Auflösung selbst der schließenden Westfassaden, wofür vielleicht das Straßburger Münster den Schlußzustand bedeutet. Das Prinzip, die Struktur herauszuarbeiten, hatte schon die Romanik aufgestellt, die Gotik hat es beibehalten und gesteigert.

Im Gegensatz aber zur romanischen Struktur, die alle Bauunterganzen

als Kraftquelle dachte (klassische Beispiele: das Langhausinnere von Vezelay oder Autun), durchzieht in der vollendeten Gotik ein Strom von Kräften vom Fundament herauf den Bauorganismus und scheint sich durch das Spitzenwerk als Kräftebündel zu verlieren. Auch hier gibt die chronologische Reihe eine allmähliche Ausschaltung der hemmenden horizontalen Glieder, die allmähliche Häufung und Intensivierung der ausblühenden nach oben spritzenden Kräfte mit der Schaffung eigens dazu bestimmter Formen: der Wimperge, Krabben, Fialen, Dachgallerien etc. Natürlich gilt das Gleiche von den anderen Faktoren der Partialität: der Raumdivision und Vielbildigkeit, es läßt sich nachweisen, daß jedem dieser durch Analyse gewonnenen Stilbegriffe eine historische Reihe sich steigernder Lösungen als Annäherungen an eine vollendete Befriedung des Prinzips der Partialität entspricht.

Schließlich aber ist der als klassisch zu bezeichnende Schlußzustand nicht nur durch die bisher genannten Ganzheitsarten — Formenverwandtschaft auf Grund des gewählten Kanons, Regelmäßigkeit, skeletthafte Struktur, Partialität — bestimmt, sondern durch Stilreife im strengen Sinn, jene Kombination von relativ größtem Reichtum, der sich mit relativ größter Regelmäßigkeit verträgt und jene Formenkombination, die man Großzügigkeit nennt, die mit wenig viel zu sagen weiß, die an Stelle der Vielgliedrigkeit und Wiederholung, an Stelle der Häufung von Gleichwertigem mit ganz wenigen aber sich hierarchisch subordinierenden Motiven auskommt. Schrittweise Steigerung des Effektes zuerst durch Vervielfältigung (noch in Laon) sind abgelöst durch die schrittweise Vereinfachung (z. B. des Innenaufrisses) von Laon über Reims bis zum Chor von Le Mans.

Der Aufweis, daß die Entwicklung so verläuft, erfordert ein eigenes Buch; hier kommt es nur darauf an, zu sagen: die Prinzipien, die festgehalten werden, sind Stilprinzipien, die Begriffe also ästhetische Begriffe — das ist bei einem Stück Kunstgeschichte wohl nicht überraschend — aber das kunstgeschichtliche Beispiel gehört doch auch mit in die Geistesgeschichte und für diese bietet das Beispiel einen Wegweiser. Die Methode der Universalgeschichte muß ähnlich sein wie die eines ihrer Teilgebiete. Die Methode, die Entwicklung der Gotik durch ästhetische Begriffe gedanklich zu bewältigen, gibt das Paradigma für die Methode, die Entwicklung anderer Entwicklungsabläufe nicht nur der Architektur, sondern auch der anderen Künste, ja aller sonstigen Geistesgebiete zu fassen, sei es, daß man für jene nicht dem Bereich der Kunst (einschließlich der Dichtung und Musik) angehörigen Gebiete mit ästhetischen Begriffen auskommen mag oder noch zu ganz anderen Begriffen wird langen müssen.

Diese anderen Gebiete greifen nun fraglos in die Entwicklung der

gotischen Architektur ein, die Wirtschaft, die Kirchenpolitik, natürlich die Frömmigkeit, ja genau besehen gibt es gar kein Gebiet, das nicht hereinspielte. Es ist also das Ergebnis einer weitgetriebenen Abstraktion, wenn man von der Entwicklung der Architektur als einem herausgelösten Strang spricht. Faßt man dann die Entwicklung des Architektonischen als nur von den internen Problemen dieses Einzelgebietes bedingt auf und glaubt man zu erkennen, daß tatsächlich die Entwicklung sich als eine interne Angelegenheit der Architektur abspielte, daß die Bauhütten die Treibhäuser der Probleme sind, so nennt man diesen Teilprozeß eine immanente Entwicklung.

Die bloße Eingrenzung auf ein einzelnes Fachgebiet ergäbe eigentlich nur eine Entwicklung, die man als intern zu bezeichnen hätte, bei Immanenz denkt man außerdem an eine Selbstregulierung. Immanente Entwicklung entsteht dort, wo durch genügend lange Zeit eine Gruppe von Prinzipien festgehalten werden bis der Schlußzustand erreicht ist. Der Schlußzustand ist kein schon vorhandener Magnet, sondern umgekehrt: die Prinzipien bilden den Kompaß. Mysteriös kann dabei nicht sein, daß dies selbstgewählte Regulativ zu einer vollendeten Schlußlösung führt, sondern höchstens, daß dies Regulativ gar so lange festgehalten wird: durch Generationen, durch Jahrhunderte. Aber auch dies ist verständlich, der Antrieb zum Festhalten der Prinzipien liegt ja in der jeweiligen Erkenntnis, daß die vollkommene Lösung in den bisherigen Werken noch nicht erreicht ist, also erst durch weitere Korrekturen gefunden werden kann; es sind die Probleme selbst, die, solange sie nicht gelöst sind, zum Festhalten an einer einzigen Richtung zwingen — oder sagen wir auffordern. Denn selbstverständlich gibt es auch viele Abläufe in der Geschichte eines einzeln herausgelösten Geistesgebietes, wo die Probleme noch ungelöst sind und eventuell für immer ungelöst bleiben, weil die Künstler sich nicht von diesen ungelösten Problemen locken lassen, sondern — durch andere, wobei sich sofort fragt, ob nicht auch sie ihre immanente Herkunft haben. Aber ich frage hier noch nicht nach diesem Fall der Sprunghaftigkeit, es handelt sich vorläufig um die immanente Entwicklung bis zum Schlußzustand, d. h. bis zu der Erfüllung aller Prinzipien, und ist dieser Fall historisch gegeben, so ist das Festhalten der Prinzipien eben solange verständlich als diese Prinzipien noch nicht sich vollständig erfüllt haben.

Ein Übergenie könnte die sämtlichen Zwischenüberlegungen im Kopfe erledigen, die Genies sind doch nur zu Teilschritten befähigt, d. h. wir halten es für alle menschliche Kraft übersteigend, daß wenige Jahre nach der Einwölbung der Trinité in Caen ein Mann den Entwurf für den Kölner Dom geschaffen hätte. Im Sinne der angedeuteten

Analyse kann man auch erwarten, daß die Teilschritte in einer in sich verständigen Reihenfolge gemacht werden, z. B. daß die Stilreife erst einer späten Generation zur Aufgabe wird, nachdem die Rassengemeinschaft der Formen schon eine Weile geschaffen ist, die schöpferischen Kräfte werden dann frei für die noch offenen Fragen.

Ist aber der »Schlußzustand« erreicht, so kann er sich entweder in Varianten ausbreiten oder man will weiter kommen, dann muß man die Prinzipien selbst radikal ändern und das heißt, daß sie in ihr polares Gegenteil umschlagen. Auch dies wird wieder nur schrittweise zu machen sein, erst wird man eines der Prinzipien verlassen, das Erreichte kommt aus dem inneren Gleichgewicht und erst durch fortgesetztes Anpassen der übrigen Prinzipien an das schon umorientierte, an den neuen Kanon, an die Totalität usf. eventuell unter Festhaltung solcher Prinzipien, die sich mit den neuen vertragen, wie z. B. der Regelmäßigkeit und Struktur, entstünde wieder ein Schlußzustand, und der vorangehende »Schlußzustand« erschiene nur mehr als Durchgangstation für das neu Erreichte. Eine solche Rückschwingung des Pendels vom gotischen Stil hieße die Wiederkehr des romanischen. Es kommt nun — allerdings nach einem langen Zwischenspiel dessen, was man Spätgotik nennt — abermals zu einem Stil sehr verwandter Art, aber auf morphologisch anderer Basis. Die Entstehung der Renaissance als Zurückgreifen auf antike Vorbilder ist keine Entwicklung interner Art. Der Anstoß zu ihr kommt von außen, aus den Gedankenkreisen der Humanisten, aus philologischer Gelehrsamkeit. Brunelleschi hatte für sein Zurückgreifen auf antike oder vermeintlich antike Vorbilder, ja auf romanische der Antike gleichwertig scheinende Vorbilder (Baptisterium und S. Miniato in Florenz und S. Frediano in Lucca) im Zurückgreifen auf die antike Literatur und Sprache seine Voraussetzung; mit dieser antiken Literatur erstand die antike Kultur, wieder zog eines das andere nach sich, man wollte nicht nur in antiken Gedanken zu Hause sein, sondern in antikisierenden Bauten hausen. Es bleibe offen, woher die schon bei Petrarca ansetzende philologische Strömung ihre Immanenz bezog, gewiß innerhalb des Gesamtgebietes der Gelehrsamkeit.

Der Kunsthistoriker verläßt in diesem Falle sein eigentliches Fachgebiet und macht bei der Geschichte der Wissenschaft eine Anleihe. Er kommt mit rein kunsthistorischen Mitteln deshalb nicht aus, weil eben die Entwicklung selbst nicht intern blieb, sondern ein Einbruch von außerhalb, eine »Störung« stattgefunden hat. Und nun eröffnet sich als das eigentlich entscheidende Problem, wie diese verschiedenen Geistesgebiete ineinander wirken. Möglich, daß, was für die Architekturentwicklung nicht immanent ist, also sagen wir als transzendent

gelten muß, in seinem Gebiet durchaus als das Ergebnis einer immanenten Entwicklung sich entpuppt.

Die Morphologie wird nun bei der Entstehung der Renaissance nicht nur soweit es sich um das Räumliche, Körperliche und Optische handelt eine andere, also nicht nur die Körperformen der gotischen Pfeiler werden in antike Ordnungen umgesetzt usf., sondern auch die Morphologie des Sinnes wird eine andere. Zwar bleibt im Sakralbau von den liturgischen Aufgaben das meiste beim Alten, aber die Gesinnung ist eine andere, und dies Vorzeichen, das ich mit »Gesinnung« meine, kann auch andere als nur sakrale Gebiete verwandeln. Man kann andeutungsweise es als Verweltlichung und Libertinismus kennzeichnen. Antike Mythen als Themata der Malerei, antike Attribute, Symbole, Götter sind Sinnvarianten, morphologisch sozusagen Landsleute, deren Auftauchen aber das Öffnen der Landesgrenzen für diese Ausländer voraussetzt. Dies teils spielerische, teils auch tiefer zu nehmende Hereinsickern der heidnischen Welt in die christliche setzt voraus, daß man sie überhaupt kennt, sich mit ihr befaßt, sie geistig wieder lebendig macht. Die wissenschaftliche bloße Kenntnisnahme entstammt einer völlig sachlich gerichteten Gesinnung, aber sie hat die Lockerung und Loslösung von den Gebundenheiten an die Kirchlichkeit des Mittelalters im Gefolge. Aus der wissenschaftlichen Gesinnung, die einfach wissen will, was einst war, entsteht jene freisinnige Gesinnung, die, was jetzt ist, vergleicht mit dem, was einst war, und Kritik übend an der Gegenwart zur Aufstellung neuer Programme fortschreitet. In diesen neuen Programmen steckt die neue Gesinnung, eine im Gegensatz zu der anfangs nur wissenschaftlichen: praktisch interessierte.

Offenbar muß es etwas geben, was man als immanente Entwicklung des Sinnes oder richtiger der Gesinnung zu bezeichnen hätte. Diese Gesinnungswandlung spricht sich in der Philosophie, Literatur, Politik, Kunst, im öffentlichen und privaten Leben und was man sonst noch an Sachgebieten nennen mag aus. Aber Geschichte der Gesinnung wäre dann doch etwas ganz anderes als Geschichte der Religion, Philosophie usw. Wir brauchten ja gar keine besondere Geistesgeschichte, wenn die Geschichte schon eines einzelnen Faches als Niederschlag des Geistes die gesuchte Geistesgeschichte wäre — und seien es die geistigsten Disziplinen Religion und Philosophie, ihre Geschichte allein enthält die Geistesgeschichte zwar implizite, stellt sie aber nicht explizite dar. Alle zusammen vermögen erst recht nicht die Geistesgeschichte zu ergeben, sonst wäre sie vom Buchbinder zu leisten oder in unseren Bibliotheken über endlose Regale gereiht längst vorhanden. Nein, die Geistesgeschichte als Geschichte der Gesinnung wird ver-

mutlich ein sehr dünnes Buch sein. Der Kunsthistoriker hat daher ein gutes Recht zu sagen: Kunstgeschichte als selbständige Wissenschaft ist nicht Geistesgeschichte. Der Geisteshistoriker wiederum muß sagen: die bloße Kompilation der Einzeldisziplinen ist noch nicht Geistesgeschichte, sondern Universalgeschichte, bestenfalls vergleichende Universalgeschichte.

Der Kunsthistoriker gewinnt für sein eigenes Forschen nichts, wenn er zu einer Stilgeschichte den kulturgeschichtlichen Hintergrund aufbaut und eine verblüffende Fülle gelehrten Wissens heranfährt. Er braucht diese Prospektmalerei nicht. Als populäres Beispiel diene der beliebte Vergleich des romanischen und gotischen Crucifixus. Man muß wissen wer Christus war, muß wissen, daß hier nicht irgendein Mann martervoll hingerichtet wird, sondern daß Jesus gemeint ist. Aber die romanische Christusvorstellung im Gegensatz zur gotischen Christusvorstellung braucht der Kunsthistoriker nicht zu wissen, beim Religionshistoriker nachzuschlagen und erst zu lernen, vielmehr liest er das in der Sprache der Plastik Gesagte von den Kruzifixen selbst ab und projiziert den Stil des Kunstwerks auf den Sinnzusammenhang, in den der »Sinn« des Kunstwerks, nämlich Christus, gehört. Der Totalitätstil des romanischen Crucifixus mit seiner mimischen Seite: den königlichen Herrn, der das Leiden selbst will, ja eigentlich gar nicht leidet, sondern herrscht, darzustellen, schafft sofort den zugehörigen Sinnzusammenhang; d. h. aus der Kräftefigur (Ponderation), aus der Frontalität, der Unaufgelöstheit des Blockes (Minimum von Konkavitäten) folgt die Vorstellung des sich selbst beherrschenden Herrschers, die Vorstellung der Selbständigkeit usw., und daher brauchen wir nicht Bücher jener Zeit, Predigten, Gebete usw. aufzuschlagen. Und ebenso folgt aus dem Partialitätstil des gotischen Crucifixus, aus seinem Hängen statt des Stehens, seiner Geknicktheit, der Aufgelöstheit des Blockes (Maximum von Konkavitäten) usw. die Vorstellung des Leidens und der Abhängigkeit. Es ist schön, wenn aus Dogmengeschichte, Scholastik, Ordenswesen usw. bestätigt wird, was aus den Kruzifixen abgelesen wurde, sagen diese anderen Quellen etwas anderes aus, so wäre das kein Grund schwankend zu werden. Dann würde die Entwicklung der Plastik mit der Entwicklung der Frömmigkeit nicht parallel gehen, was sehr wohl möglich ist, weil das Tempo der Entwicklung in den einzelnen Geistesgebieten verschieden ist.

Die immanente Entwicklung der Gesinnung ist also ablesbar aus der Entwicklung jedes einzelnen Geistesgebietes, so daß der Kunsthistoriker auch in diesem Sinne die Grenzen seines Gegenstandes nicht zu überschreiten braucht. Aber er erhält nur die Spiegelung der Geistesgeschichte, nicht diese selbst. Was damit gemeint ist, soll die Zu-

sammenfassung zweier immanenter Abläufe verschiedener Sachgebiete klar machen.

Natürlich finden sich in der Geschichte der Baukunst noch viele Beispiele immanenter Entwicklungsreihen, ich bleibe aber bei dem der französischen Gotik und frage nach der Entwicklung der gleichzeitigen Plastik. Zwar sind die Fachgenossen in diesem Kapitel nicht einig, aber daß es sich hier um eine innerlich zusammenhängende Erscheinung handelt, daß im Zeitverlauf von rund 1050—1500 die einzelnen Glieder der Kette nicht beliebig chronologisch umstellbar sind, ist in der Hauptsache völlig gesichert. Unklar ist den meisten der Beginn der Gotik in der Plastik. Die Art wie die Figuren der »gotischen« Figurenportale nicht mehr am Raume, sondern im Raume stehen, ist gotisch. Die Figuren selbst aber sind darum noch nicht gotisch. Die Figuren des Westportals von Chartres, aus ihrem (dekorativen) Zusammenhang mit der Architektur gerissen gedacht, sind typische Beispiele hochromanischer Plastik mit strenger Frontalität, geringer Konkavität. Was die spätromanische Plastik anstrebte, die Erweichung der Masse, Schattentiefe, Lösung der Bewegung, Abweichen von der Frontalität, starke Konkavität, Reichtum der nicht mehr in einer Ebene zu fangenden Silhouette, das ist alles in den Figuren der Reimser Westfassade erreicht. Man nennt sie gotisch, weil sie mit dem hochgotischen Hintergrund verbunden sind und man sich gewohnheitsgemäß andere Figuren hier gar nicht denken kann. Und doch würden erst Statuen des 14. Jahrhunderts dem Stil nach mit dem gotischen Stadium zusammengehen, das in der Reimser Kathedrale schon erreicht ist; die höfische Weltlichkeit, die betonte Körperkultur, die Anlehnung an die Antike und ihr Ideal des gymnastisch durchgebildeten Leibes sind durchweg ungotisch. Erst die asketischen, sehnsüchtigen, leidenden, unweltlichen Gestalten des 14. Jahrhunderts mit dem gotischen Kräftestrom sind Ausdruck gotischer Gesinnung. D. h. wir haben entsprechend dem, was wir als gotische Architektur bezeichnen, das, was gotische Plastik heißen darf zu konstruieren. Das ist keine sogenannte Terminologiefrage, keine Sache der Willkür, sondern hier sind wir völlig gebunden: die nämlichen Prinzipien, welche die gotische Architektur konstituieren, müssen auch die gotische Plastik bestimmen. Der gotische Kanon der Schlankheit und Fleischlosigkeit ist erst den Figuren des 14. Jahrhunderts eigen, er fehlt den Reimser Figuren (obwohl er stellenweise ansetzt), er war schon in den Figuren des Westportals von Chartres dagewesen oder denen von Moissac (die ich für spätromanisch halte, um 1190), dort waren dafür die übrigen Prinzipien noch romanische. Über das Prinzip der Regelmäßigkeit zu sprechen würde hier zu weit führen. Die Partialität ist den Reimser Figuren zuzuerkennen, soweit

es sich um die Auflösung des Blockes durch Konkavitäten und soweit es sich um die Diagonalität der Ansichten handelt (obzwar auch Frontalfiguren noch darunter sind), es fehlt aber das Durchgehen der Kräfte, die Menschen sind noch nicht als kraftdurchströmt gegeben, sondern als kraftausstrahlend. Das Gewand, die Textur ist ganz von der Struktur abhängig gedacht. Erst in den echt gotischen Figuren des 14. Jahrhunderts, etwa den Chorpfeilerfiguren in Köln, wird die ganz »im Raume« stehende Figur »schwebend«, die Skelettstruktur wird passiv, eine Röhre für durchgehende Kräfte, und die Textur wird aktiv, sie scheint sich selbst zu tragen.

Die Verschränkung der Prinzipien in den Reimser Figuren, insbesondere ihr dekorativer Zusammenhang zwingen dazu im ganzen hier von Übergangstil zu sprechen, ein Begriff, der die gleitenden Wandlungen von einem Stil zum anderen zu fassen sucht und im Grunde ein Widerspruch in sich ist, denn Übergang ist eben »Nichtstil«, nicht mehr der alte und noch nicht der neue Stil. Übergang bedeutet den Verdrängungsprozeß der alten Stilprinzipien durch die neuen; und wieder erfolgt er in einer Reihe von Korrekturen von Meister zu Meister, wobei mitunter ein Fortschritt in dem einen Stilprinzip mit einem Rückfall in einen zweiten sich verbinden kann. Aber der Schlußzustand, dem die Plastik entgegengeht, ist eben der, den die Architektur schon erreicht hat. Plastik und Architektur leben in Symbiose, bilden erst zusammen das ganze Kunstwerk. Und weil dies ganze Werk einen einzigen Stil haben soll, müssen die Bildhauer sich den vorausgeeilten Architekten akkommodieren. Der Stil der Kathedrale führte in seinem gotischen Schlußzustand zu einer Klassik, einer Harmonie der Prinzipien und außerdem einer Harmonie im Sinne der Formenrassigkeit und einer Harmonie im Sinne der Stilreife, jener unberechenbaren Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig, Zureich und Zuarm, Zugroßartigleer und Zukleinlichüberfüllt. Die Harmonie des Architektonischen zieht die harmonische Anpassung der Plastik nach sich.

Und hier wage man den Sprung: ebenso fordert die Ganzheit der Geisteskultur die Harmonie aller Einzelgebiete, die in Symbiose leben. Die Architekten, Bildhauer, die sonstigen Künstler müssen sich bestreben, auf ihrem Arbeitsfeld den Ton zu treffen, der zu dem verlangten Akkord der Ganzheit der Geisteskultur paßt.

Nun sieht man aber an jenem Beispiel erstens, daß der Übergangsstil in der Plastik rund 100 Jahre später erfolgt als in der Architektur und daß zweitens die Kunst, die den Vorsprung hat, auch den Zwang ausübt für die Zwangsläufigkeit des Geschehens. Das Beispiel ist Paradigma. Es handelt sich in der Universalgeschichte um ein kompliziertes Stimmengewirr unterscheidbarer Stimmführungen. Hie und da

hört man harmonische Klänge. Doch weil die Stimmen nacheinander einsetzen, fugenartig, und in verschiedenem Tempo laufen, hat man meist nur die Möglichkeit, Teilharmonien herauszulösen und erkennt doch, daß das Bedürfnis nach einer Gesamtharmonie die eigentliche treibende, richtunggebende Kraft ist, welche die stilistisch teils noch unentwickelteren, teils noch älteren, entgegengesetzten Stilprinzipien gehorchenden Gebiete nach sich zieht.

In der Kunstgeschichte — einschließlich der Dichtung und Musik — ist die gedankliche Bewältigung dieses Entwicklungsvorgangs mit Hilfe der ästhetischen Begriffe: Stil und Harmonie, ohne weiteres einleuchtend. Will man andere Gebiete: Wirtschaft, Wissenschaft, Politik, Religion usw. analysieren, dann wird man vermutlich auf ganz andere Begriffe stoßen, die aber dem Stilbegriff im Systemniveau entsprechen werden: Ganzheitsarten nicht ästhetischer Art. Was ich dagegen als die treibende Kraft, als Harmoniebedürfnis bezeichne, behält, wie man es wenden mag, ästhetische Tönung in allen Gebieten. Die Harmonie, die ich meine, ist Geschichtskonstruktion, bloßer Bezugspunkt, und die wirklichen Disharmonien des Geschehens werden an diesem Bezugsfall ablesbar. Die »Schlußzustände« sind Verwirklichungen der Harmonie auf Teilgebieten, die Zwischenzustände des Übergangs, aber auch des unterreifen Stiles sind Disharmonien. Man darf sich nur nicht verleiten lassen, diese Disharmonien mit der Qualitätsfrage durcheinander zu bringen. Was man Qualität nennt, jene »Güte« und Intensität der Gestaltung ist eine eigene ästhetische Ganzheitsart, die mit dem, was Stil heißt, sich nicht deckt und auf anderen Gebieten ihre Analogien hat: Qualität in der Wissenschaft, Wirtschaft usw.

Dieser Bezugsfall einer vollständigen Kulturharmonie ermöglicht den Einblick in die »Form« der Geschichte. Das Beispiel der gotischen Architektur läßt erwarten, daß man eine Normalentwicklung wird konstruieren können: Auftauchen eines Prinzips, Festhalten dieses Prinzips und Assimilieren aller sonstigen Stilprinzipien an das erste in einer Reihenfolge, die ihre innere Logik hat. Mehrere solche immanente Normalentwicklungen stehen zueinander im Verhältnis der Transzendenz. Was aber für das fremde Gebiet transzendent ist, das ist in seinem eigenen immanent, und so hebt sich im Gesamten der Sachgebiete zuletzt alle Transzendenz auf. Das Eingreifen der fremden transzendenten Entwicklungsfaktoren führt zu Krisen, d. h. Störungen der dort erreichten oder sogar erst gesuchten Harmonie. So bedeutet die Einbeziehung der romanischen Plastik in die Portale der gotischen Kathedralen eine Irritation der Plastik. Es ist aus dem verschiedenen Tempo der Einzelreihen zu folgern, daß eine Harmonie vieler Gebiete selten, aller Gebiete nie zu erwarten ist. Absolute Harmonie hieße

Stillstand und daher Tod des Geschehens. Das lebendige Geschehen wird von jener letzten Harmonie angezogen, aber durch die immer eintretenden radikalen Störungen wach erhalten, erst die Krisen, die sogenannten Rückschrittsphasen, garantieren den Fortschritt über die erreichten Zustände der Plastik hinaus. Sie bilden Knicke, d. h. Diskontinuitäten in der Ablaufsrichtung des historischen Stromes, die Richtung ist diskontinuierlich, aber der Strom selbst bleibt kontinuierlich. Die Frage, ob es auch im Strom des Geschehens Risse, Lücken, Sprünge gäbe, lasse ich hier offen.

Sinnvoll wird uns die Geschichte, wenn wir Zusammenhänge als Ganzheiten erfassen, wie uns eine Folge von Tönen erst sinnvoll wird, wenn wir sie als Melodie und damit als Ganzes fassen. Es ist kein Wunder, daß wir die Musik mit der Historie vergleichen, der Musiktheorie Begriffe entnehmen können, die das verdeutlichen, was ich hier sagen will, denn beidemale handelt es sich um zeitliche Abläufe mit wechselndem Tempo und Rhythmus, wechselnder Dynamik, die Sachgebiete der Universalgeschichte entsprechen, wenn man will, den Instrumenten des Orchesters, kanonartige, fugenartige Stimmführung, Akkorde und Disharmonien und der Drang zur Auflösung in Harmonien sind solche Metaphern. Wer das Stimmengeflecht auseinanderhalten, die große Partitur der Menschheitssymphonie lesen kann, findet die verschleierten Melodien, erkennt die gesuchten Harmonien und erfaßt den Sinn der Geschichte.

Aber wenn es bei solchen Methaphern bliebe, dann kämen wir nicht über den üblichen Dilettantismus hinaus zur Wissenschaft. Man kann durch entschlossene Analyse Klarheit über die Zusammengesetztheit der »Sachen« schaffen; d. h. ebenso wie bei der Architektur eine Analyse in Elemente (Raum, Körper, Licht, Sinn) möglich ist, so muß man auch bei den anderen Objekten nach den »Elementen« suchen. Man muß die reine Übersicht der morphologischen Möglichkeiten trennen von den Ganzheitsarten, also z. B. die Übersicht der möglichen Raumformen von den Raumgebilden, die durch eine Ganzheitsart, einen Stil beherrscht sind und wird beim Aufstieg vom Einfachsten und Abstraktesten zum Kompliziertesten und Konkreten jeweils geschützt sein, Dinge zu vergleichen, die sich nicht vergleichen lassen. Die »Analogie« ist keine wissenschaftliche Methode. Vergleichen kann man nur, insofern gleiches vorliegt. Die volle Analyse umfaßt aber nicht nur die »Sache«, sondern auch die »Person« und beide verbunden müssen zu »Ort« und »Zeit« in Beziehung gebracht werden, ehe man das Ganze der Geschichte umfassen kann. Und diese gesamte Gedankenarbeit ist das, was die Konstruktivisten unter den Historikern heute treiben. Halten diese Wissenschaftler lang genug an ihren Prinzipien der Ana-

lyse in Elemente und Synthese durch Ganzheitsarten fest, so wird der Schlußzustand die Erkenntnis der »Form« der Geschichte sein. Wir stehen vor der Türe, ja wir sind schon eingetreten, finden nur drinnen immer neue verschlossene Türen, an unserem Schlüsselbund sind die Begriffe Stil und Harmonie vielleicht die wichtigsten Schlüssel. Den Sinn der Geschichte, ihre Melodie, können wir zwar nur schauen, aber die Form des Geschehens können und wollen wir durchschauen.

Gerhart Rodenwaldt:

Wandel und Wert kunstgeschichtlicher Perioden.

(Inhaltsangabe.)

Die Zurückhaltung, die die klassische Archäologie bisher gegenüber den Problemen der allgemeinen Kunstwissenschaft eingenommen hat, beruht auf ihrer besonderen methodischen Situation. Gegenüber der neueren Kunstgeschichte hat sie den Vorzug, sich stets den Charakter einer streng esoterischen Wissenschaft erhalten zu haben. Infolge der praktisch-technischen Aufgabe der Grabung und des Erhaltungszustandes der Monumente nimmt die wissenschaftliche Vorarbeit einen großen Raum ein. Der Zusammenhang mit der gesamten Altertumswissenschaft hat ihr stets eine geistesgeschichtliche Betrachtung in höherem Maße als der neueren Kunstgeschichte bewahrt; sie wird analog der Entwicklung anderer historischer Disziplinen jetzt bewußt betont. Dem steht der Nachteil gegenüber, daß sie zwar die Anregung der Forschungen Wickhoffs, Riegls, Wölfflins, Dvořáks, Pinders u. a. m. aufgenommen [1]), sich aber an der theoretischen Erörterung kunstgeschichtlicher Grundprobleme kaum beteiligt hat. Daraus ist für diese insofern eine Schädigung entstanden, als das Beispiel der antiken Kunstentwicklung, namentlich ihre Abweichung von dem Verlauf der neueren Kunstgeschichte, zu wenig berücksichtigt worden ist. Das augenblickliche Streben nach »Synthese« führt auch in der Archäologie zur Beschäftigung mit den allgemeinen Fragen; insbesondere kann der Versuch universalgeschichtlicher und geistesgeschichtlicher Betrachtung der Stellungnahme zum Problem des Wertes nicht entraten.

Verschiedene Arten der Gliederung versuchen eine Ordnung in den steten Wandel des Geschehens zu bringen. Den ständigen Pulsschlag begreift Pinder in dem Rhythmus der Generationen. Eine naive Vorstufe dieser Betrachtung liegt in der antiken Kunstgeschichte mit der Zusammenstellung von Künstlern gleicher Lebenshöhe vor, während die Vorstellung des Wechsels von Aktion und Reaktion fehlt. Die Wert-

[1]) Dagegen sind andere wichtige Erscheinungen, z. B. die Forschungen von Schmarsow, Heidrich und Wulff in der Archäologie kaum beachtet worden.

frage kann an die Zwischenmeister und an die Intensität und das Tempo des Wechsels anknüpfen. Ein bisher nur einmaliger Wandel in drei Stufen liegt vor, wenn man H. Schäfers Erkenntnis des Übergangs von »vorstelliger« zu »wahrnehmiger« Kunst mit M. Dvořáks Feststellung der Überwindung der Norm in der Gotik kombiniert. Die Wertung stößt hier auf besondere Schwierigkeiten, doch wird der noch zu machende Versuch, jene Erscheinung der griechischen Kunst in ihrem geistesgeschichtlichen Zusammenhange zu begreifen, gerade deshalb nicht daran vorübergehen können, weil sie die Wendung zur klassischen Kunst einleitet. Einen nicht zufälligen, sondern notwendigen Wandel erkennt Pinder in der Abfolge von Architektur, Plastik, Malerei und Musik als nacheinander führender Künste, in deren Charakterisierung sich eine persönliche Werteinstellung nicht ganz verleugnet. Sie hält die Gegenprobe der Betrachtung der antiken Entwicklung nicht aus. Dort ist die mykenische Kunst vorwiegend malerisch, die griechische plastisch, während in der Spätantike Architektur und Malerei die Führerschaft übernehmen. Die Bedeutung von Architektur, Plastik und Malerei ist nicht nur an Zeiten, sondern auch an Nationen[1]) gebunden. Es scheint, daß Malerei und Architektur als innerlich zusammengehörig der Plastik gegenüberstehen, und es ist möglich, den Zustand der karolingischen Kunst als Folge der spätantiken Entwicklung aufzufassen.

Das fruchtbarste Prinzip der Gliederung faßt die kunstgeschichtlichen Perioden als Ausdruck bestimmter Kulturstrukturen auf. Man kann drei Typen kunstgeschichtlicher Perioden unterscheiden, primitive, archaische und klassische. Archaisch sind außer der entsprechenden Phase der griechischen Kunst die Kunst Ägyptens und Mesopotamiens, die kretisch-mykenische Kunst, die Kunst des fernen Ostens und die des Mittelalters. Klassisch in einem besonderen, weiteren Sinne des Wortes sind die Kunst der Griechen vom fünften vorchristlichen bis zum Ende des dritten nachchristlichen Jahrhunderts und die Kunst der Neuzeit vom Beginn der Renaissance bis jetzt. Eine begriffliche Definition dieser drei Grundtypen ist noch zu finden. Primitive Perioden entbehren im allgemeinen einer monumentalen Kunst. Archaische und klassische Kunst unterscheiden sich durch das verschiedene Verhältnis zwischen den beiden Grundprinzipien, denen man verschiedene Namen gegeben hat, Nachahmung und Stilisierung, äußere und innere Wahrheit, Kunst als Hingabe oder Auferlegung usw. In der archaischen Kunst dominiert die Stilisierung. Die klassische Kunst[2]) stellt eine Harmonie zwischen beiden Prinzipien dar, indem der Wert des Kunst-

[1]) Vgl. Zeitschr. f. Ästhet. XI, 432 ff.
[2]) Vgl. Zeitschr. f. Ästhet. XI, 113 ff.

werks zwar in der »inneren Wahrheit« beruht, seine äußere Erscheinung aber nicht von der Möglichkeit des Natürlichen abweicht. »Klassische Kunst« im engeren Sinne und Barock sind nur zwei durch Gehalt, Temperament und Sehformen unterschiedene Phasen einer größeren Einheit, die den primitiven und archaischen Typen gegenübersteht. In allen Typen pulsiert der Rhythmus der Generationen.

In der geschichtlichen Entwicklung folgen auf primitive zunächst archaische Perioden. Auf griechischem Boden wird die archaische Kunst der kretisch-mykenischen Kultur durch die primitive geometrische abgelöst. Dann folgen einander die archaische und die klassische Kunst der Antike. In der Spätantike vollzieht sich ein Wandel zu teils archaischen, teils primitiven Zuständen. Die Kunst des Mittelalters ist archaisch, die der Neuzeit klassisch. Zwischen den »stilklaren« Perioden liegen Übergangszeiten. Liegt in der Reihenfolge: primitiv — archaisch — klassisch eine Stufenfolge der Werte vor? Besonders fruchtbar für die Beantwortung dieser Frage ist das Problem des Kunst- oder Kulturverfalls (Spranger).

Eine lange herrschende naive Meinung unterschied zwischen wertlosen und wertvollen Perioden; archaische Kunst wurde nur als Vorstufe der klassischen anerkannt. Die letzten Jahrzehnte sind von einer Reaktion gegen diese Auffassung erfüllt gewesen. Theoretisch wurde sie vor allem durch Riegl vertreten. Der scheinbar objektive Begriff des Kunstwollens bestritt jede Berechtigung einer wertenden Vergleichung von Perioden und registrierte nur ein Anderswerden. Tatsächlich entspringt er und seine unscharfe Benennung dem Bestreben, bisher mißachtete Perioden oder Kunstkreise in die Sphäre des Wertes zu erheben. Als heuristisches Prinzip hat sich dieser Begriff bis heute als außerordentlich fruchtbar erwiesen; seine Grenzen hat Heidrich in einer meisterhaften Auseinandersetzung [1]) dargelegt. Noch mächtiger ist die Wirkung des Impressionismus, Expressionismus und Primitivismus auf die Wertung verwandter oder scheinbar verwandter Kunst früherer Epochen oder ferner Kulturen geworden. M. Weber hat in einer Werterörterung, in der er den Standpunkt Riegls vertrat, ein Paradoxon von Mill zitiert: Wenn man von der reinen Erfahrung ausgehe, komme man zum Polytheismus. Die Folge der Entwicklung für die Situation der Gegenwart ist einerseits eine ungeheure Bereicherung an Werten, anderseits ein Chaos von Gottes- und Götzendiensten. Nur ein Wertprinzip kann Sinn und Form in dieses Chaos bringen.

Eine von niemand bestrittene Aufgabe der Wertung in der Kunst-

---

[1]) Zeitschr. f. Ästhet. VII, 117 ff. u. Beiträge z. Gesch. u. Methode der Kunstgeschichte 82 ff.

geschichte ist die kritische Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kunst oder zwischen Kunst und Unkunst. Sie entspricht der Feststellung der wirksamen und daher historischen Fakta der Geschichte gegenüber den unwirksamen und daher gleichgültigen (Rickert, Ed. Meyer). Für die Bewertung des einzelnen Kunstwerks ist nicht die Wirksamkeit, sondern die Adäquatheit zu dem »Kunstwollen« oder der Grad der Verwirklichung des Ausdrucks der Kulturstruktur maßgebend. Wie sich diese kritische Vorarbeit mit der Bewertung von Perioden verflechten kann, zeigen Fälle, in denen schlechte Werke einer klassischen Periode (zweites bis drittes nachchristliches Jahrhundert) für gute Werke einer archaischen Periode (viertes bis fünftes nachchristliches Jahrhundert) erklärt worden sind.

Innerhalb von Perioden ergibt sich eine Wertunterscheidung auf zwei Wegen der Betrachtung. Die »Katastrophen« der spätmykenischen und der spätantiken Kultur bedeuten nicht nur eine Veränderung, sondern eine Auflösung und Trübung der Kulturstruktur. Die Vergleichung mit älteren Phasen führt zum Gedanken der Entwicklung und zwar vom Standpunkt der älteren kretisch-mykenischen und der klassisch-griechischen Kultur zu der Vorstellung des Abstiegs, dem auf der anderen Seite eine Aufwärtsentwicklung entspricht. Zu einem parallelen Ergebnis kommt man, wenn man die einzelnen Perioden als in der geschichtlichen Erinnerung nebeneinander bestehende Seinsformen ansieht. Fragt man, welche Werke der reinste Ausdruck des Wesens der einzelnen Perioden sind, so werden es diejenigen sein, die nach dem Entwicklungsgedanken auf dem Höhenpunkte stehen. Z. B. würde man, wenn man die griechische Antike durch ein einziges Werk repräsentieren wollte, nicht einen archaischen Apollon oder eine Porträtstatue der Spätantike, sondern etwa den Doryphoros oder den Apoxyomenos wählen. Schon die Einbeziehung plastischer Werke in einen dekorativen Zusammenhang im Zeitalter des Hellenismus bedeutet gegenüber der Freiheit, die die Siegerstatue der klassischen Kunst als Ausdruck der Ganzheit und Autonomie des griechischen Menschentums besitzt, eine absteigende Entwicklung.

Ungleich schwieriger ist die Frage der Wertvergleichung zwischen verschiedenen Perioden oder des Vorhandenseins eines absoluten Maßstabes der Beurteilung. Relativ einfach ist die Stellungnahme gegenüber der primitiven Kunst bei geistesgeschichtlicher Betrachtung. Sie muß als Ausdruck eines geistigen Zustandes, der in der Regel höherer Formen entbehrt, an Wert hinter den anderen Perioden zurückstehen. Ebenso einleuchtend ist die höhere Einschätzung stilklarer Epochen gegenüber Zeiten des Übergangs, in denen sich Auflösung des Vorangehenden mit Anfängen des Folgenden verbindet.

Verhältnismäßig klar ist auch die Wertung des Primitiven, Archaischen und Klassischen innerhalb der griechischen Antike. Faßt man die griechische Kunst als Ausdruck des Griechentums auf, so stellt die in engerem Sinne klassische Kunst ihre adäquateste Form dar. Die archaische Kunst zeigt verglichen mit der ägyptischen zwar schon die wesentlichen Züge des Griechischen, bedeutet verglichen mit der klassischen jedoch noch einen Zustand der Gebundenheit. Innerhalb der Antike liegt eine wissenschaftlich feststellbare Stufenfolge vom Primitiven durch das Archaische zum Klassischen vor, die eine entsprechende Wertsteigerung bedeutet. Dabei liegt es aber so, daß nicht alle Werte der unteren Stufen in den höheren einbegriffen sind, sondern daß jeder Fortschritt auch mit einer Einbuße erkauft wird, daß mithin die Stufen geringeren Wertes nicht etwa wertlos sind.

Einen besonderen relativen Wert besitzt die antike Kunst durch die Reinheit und Vollkommenheit, mit der sie das Wesen der Antike zur Anschauung bringt. Sie teilt ihn indessen mit primitiven Kulturen und archaischen Kulturen, wie denen Ägyptens und Ostasiens, während für die Perioden der nachantiken Kunst die Nachwirkung der Antike die Selbständigkeit des Ausdruckes in gewissem Sinne beeinträchtigt.

Aus der Sphäre der Wissenschaft heraus führt die Frage nach dem absoluten Wert des Klassischen, wenn wir es den archaischen Perioden anderer Völker und Epochen gegenüberstellen. Wie ist z. B. das Wertverhältnis zwischen Antike und Gotik? Kein Versuch einer »Synthese« irgendwelcher Art kommt um die Stellungnahme zu dieser Frage herum, auch wenn man beide verehrt und z. B. die besondere Bedeutung der deutschen Gotik für den deutschen Menschen berücksichtigt. Der Versuch, durch eine begriffliche Definition des Klassischen in der oben angenommenen allgemeinen Bedeutung seinen absoluten höheren Wert zu begründen und durchzusetzen, muß vorläufig als Utopie erscheinen. Die Entscheidung kann daher nur subjektiv aus der Weltanschauung kommen, die sich in der Person des Forschers nicht von der Wissenschaft trennen läßt. Für den Archäologen ist die Stellungnahme gegeben durch die Überzeugung von der Macht des Klassischen als Ausdruck des Humanismus.

Wie der neue Humanismus im Sinn Jaegers und Sprangers eine andere Einstellung zur Antike hat als der Humanismus zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, so ist auch das Verhältnis seiner Vertreter zur antiken Kunst anders als das des Klassizismus. »Es machen wollen wie die Antike — oder Antike selber machen wollen: das Eine geht, das Andere geht nicht« (Pinder). Das Normhafte der griechischen Klassik, das man zur Vermeidung von Verwirrungen nicht mit dem modernen Proteusbegriff des Symbolhaften bezeichnen sollte, kann uns eine Quelle

des Genusses sein, aber wahrscheinlich ist gerade diese Eigenschaft unnachahmlich und nicht wiederholbar (Dvořák). Wer im Klassischen — dieses in jenem allgemeinen Sinne, der es die gesamte nacharchaische Antike und die gesamte neuere Kunst seit der Renaissance umfassen läßt — den wertvollsten Typus kunstgeschichtlicher Perioden erkennt, wird nicht in der zufälligen einzelnen Verwirklichung, sondern in den allgemeinen Eigenschaften, die freilich dadurch an greifbarer Bestimmtheit verlieren, den absoluten Wert setzen, der ihn das Klassische zugleich als Ausdruck des europäischen Wesens empfinden läßt.

Danach ergibt sich gegenüber dem früheren Zustande heute anstatt einer Scheidung in wertvolle und wertlose Perioden ein Stufenbau von Werten, dessen Fundament durch die Wissenschaft, dessen Spitze durch die Weltanschauung bestimmt wird.

Wilhelm Weber:

Kunst und Geschichte.

(Inhaltsangabe.)

Einleitend wurde darauf hingewiesen, daß an eine systematische Behandlung des Themas nicht gedacht werden könne, da dem Historiker solche Betrachtungsweise nicht zukomme, und der Vertreter der Alten Geschichte sein Material aus der Geschichte des Altertums zu wählen habe. Es wurde ferner als Aufgabe bezeichnet, an einer möglichst großen Zahl von Einzelfällen aus der Geschichte des Altertums die Beziehungen zwischen Kunst und Geschichte, die für den Historiker beachtenswert scheinen, aufzuweisen.

In grundsätzlichen Erörterungen, die absichtlich so weit als möglich gefaßte Definitionen brachten, wurde dann das Verhältnis der Kunst zur Geschichte kurz bestimmt. Kunst ist gestaltetes Werk, Geschichte alles vergangene Geschehen, Leben, das durch Menschenwillen und -tat Gestalt gewann, das zu Massen geschichtet, indes nicht überall gleich hoch, gleichmäßig verlagert sich türmt. Der Historiker sieht also, daß Kunst, soweit sie der Vergangenheit angehört, Teil der Geschichte ist wie irgend ein Menschenwerk, Schwester der anderen. Der Einwand gilt nicht oder nur bedingt, daß Kunst allein als gestaltetes Werk an Gegenwart und Zukunft teil habe, weil ihr Wesen unabhängig von äußeren Zweckreihen durch Erlebnis, durch Schau schon zugänglich sei, die übrigen Geschwister aber dieses Vorzuges entbehrten. Mögen diese anderen weniger leicht nur anschauend erlebt werden können, weil sie weniger augenfällig sich darbieten, ihre Urgründe bleiben die gleichen: Geist, Gefühl, Stimmung, Wille und Tat; als die Vorstufen des Heute reichen sie gleich der Kunst in das Morgen hinüber, unbe-

rührt davon, ob der auf das Gestern gerichtete Blick des Forschers vor diesem Morgen sich verschließen will oder muß.

Geflissentlich betont der Historiker, daß die Zukunft ihn nicht berühre. Er will kein Prophet sein. Geflissentlich wiesen die älteren Forscher vom größten der deutschen Geschichtschreiber an darauf hin, daß der Historiker zu trachten habe, beim Prozeß des Ergründens und Darstellens des Vergangenen sein Selbst auszulöschen. Wir Jüngeren aber sind darüber belehrt worden, daß schon der Prozeß der Auslese der Tatsachen, ja des Materials und seiner Deutung von der forschenden Persönlichkeit, ihren Bedingnissen und Kräften mitbestimmt werde. Seitdem ist erhebliche Verwirrung eingetreten; alle Möglichkeiten Geschichte zu schreiben, sind benützt worden, von der noch scheinbar objektiven, scheinbar absoluten, wertfreien bis zur entartet subjektiven Darstellung. Nur in einem scheint noch — und selbst dies nur bedingt — eine gewisse Übereinstimmung zu herrschen: In der Ansicht, daß nur der als echter Geschichtsforscher gelte, welcher seine Erkenntnisse aus möglichst vollständiger, möglichst zuverlässiger Sammlung und zeitgerechter Deutung der Dokumente des Lebens schöpft. Mag man sich Teilgebieten widmen oder das Ganze erfassen wollen, für alle bleibt ἱστορίη im echt griechischen Sinn Erkundung des Gewesenen auf Grund einer Autopsie, der Betrachtung des umfassend und oft mühsam gesammelten, genau und oft scharfsinnig gedeuteten Materials. Aber jeder Forscher wird einmal vor die Frage gestellt: Erschöpfe ich meinen Gegenstand, wenn ich nur die auf ihn bezüglichen Dokumente ausschöpfe? Verstehe ich die letzten Hintergründe einer Persönlichkeit, die zusammengeschossenen Triebe einer Gemeinschaft, wenn ich von ihren Taten, ihren Werken aus rückschließend räsoniere? Ähnliche Fragen gibt es in Fülle. So wenig ich dem Wesen der Kunst ganz gerecht werde, wenn ich es mir durch Schau allein erschließe, so wenig erfasse ich das Wesen ihrer Geschwister, wenn ich nur durch Denkzwang, der über dem engeren Kreis der zugehörigen Dokumente geübt wird, oder durch Schau oder durch beides sie zu ergründen suche. Um Fehlerquellen zu verschließen, habe ich meine Forschung auf alles zu erstrecken, was an geformtem Leben aus dem Lebenskreis, welchem meine Betrachtung gilt, noch vorhanden ist. Jeder Schnitt, den ich vornehme, ist willkürlich geführt durch gewachsenes Leben. Da die Kunst der Vergangenheit ein Teil ihres Lebens ist, und zwar unbezweifelbar der augenfälligste, so dient sie so gut wie die Politik oder die Wirtschaft oder die Religion mit ihren Inhalten und ihren Formen der Erforschung des gesamten Lebens. Es schlägt sich in ihr nieder, es gewinnt in ihr den sinnfälligsten Ausdruck, gleich ob etwa der schaffende Künstler nur empfängt und formt oder zeugt und be-

reichert. Das Schöpfungswerk des Menschengeistes feiert auch in ihr seinen Triumph. Wird damit die Kunstgeschichte zum Aschenbrödel neben stolzeren Schwestern? Mit nichten. Indem sie ihre geheimsten Gedanken, Stimmungen, Farben eben im Zusammenhang mit dem gelebten Leben erschließt, tragen wir an sie den einzig möglichen Maßstab heran, und erweist sie unbedingt die Ingenuität ihres Blutes. Sie gehört dem Leben als Kind des menschlichen Geistes . . .

Von solchen Voraussetzungen aus wurde dann mit Hilfe von 54 Lichtbildern, die paarweise projiziert, gute Vergleichsmöglichkeiten boten, eine Reihe von Beziehungen zwischen Kunst und Geschichte erörtert.

Die Unzulänglichkeit antiker biographisch-literarischer Personalbeschreibungen wurde am Bild des Augustus nachgewiesen. Der Nachprüfung des Eindrucks, welchen Perikles und Cäsar auf ihre Zeitgenossen machten, des Gegensatzes der Welten, welche in ihrem Werk wie in ihren Persönlichkeiten sichtbar werden, dienten die Porträts der beiden Staatsmänner. Ein Römer der ausgehenden Republik und ein Kaiser des IV. nachchristlichen Jahrhunderts wurden verglichen: der weltanschauliche Gegensatz, der zugespitzt in der Formel »civitas terrena gegen civitas Dei« enthalten ist, wurde auch hier aufgedeckt. Römische historische Reliefs (Titusbogen, Trajanssäule) gaben Gesichtspunkte her für staatsrechtliche, religionsgeschichtliche, topographische, antiquarische, politisch-historische Fragen von beträchtlichem Ausmaß, boten sogar die Möglichkeit, zertrümmerte literarische Überlieferung zu ergänzen. Die Kritik sich widersprechender historischer Berichte konnte an einem Denkmal, das auf einer Münze erhalten ist, bis in Einzelheiten durchgeführt werden (Hermestempel des Kaisers Markus). Von da aus boten sich viele Einblicke in die Kunst der Religionsgemeinden der Kaiserzeit, in die Formen, mit welchen die »griechische« Kunstsprache die Inhalte orientalischer Religionen der westlichen Welt verdeutlicht hat. Dieser Umformungsprozeß wurde weiter verfolgt. Alexanders des Großen Eroberung des Orients, die Gewinnung der Herrschaft über ihn und ihr Besitz in den großen Reichen des »Hellenismus«, die Wirkung dieser Taten traten im Bild greifbar nahe. Die Gestalten Buddhas, den die indische Kunst vorher noch nicht geformt hat, und des Christus, schließlich des Kaisers Julian des Apostaten, die alle drei in der Haltung des Sophokles erschienen, gaben Fragen auf und Antworten, die nicht allzuschwer zu finden waren. Dem Beweis, daß die historische Forschung, besonders angesichts trümmerhafter literarischer und aktenmäßiger Überlieferung, der Kunstdenkmäler nicht entraten kann, oft sogar aus ihnen unerwartete, überraschende Anregungen empfängt, schien damit Genüge getan.

An einer Reihe von Proben wurde dann die Entwicklung der Schrift von den ältesten Anfängen zu Beginn der Hochkultur Ägyptens bis in die klassische Schriftübung der Griechen des V. Jahrhunderts erörtert. Denn Schrift ist Ausdruck von menschlichen Charakteren, seelischen, geistigen Vorgängen und Haltungen, ist gestaltetes Werk. Als Resultat wurde festgestellt, daß in der dreitausendjährigen Entwicklung der Weg von der bildhaften Sprache, vom Mythos und Vergleich, von der Bilderschrift zu den Anfängen des philosophischen Denkens, zur abstrakten, rationalen Welt, zur entwickelten Buchstabenschrift zurückgelegt worden ist. Sieht man, wie die klassisch-griechische Schrift schmucklos-dürre Nüchternheit, Schärfe, Straffheit, Ausgerichtetheit, Gleichmaß offenbart, dann fragt man nicht vergeblich, ob dieser Ausdruck der Schrift, dieser Wille zu Symmetrie, zu Klarheit und Harmonie, ja zu Abstraktion, zu Geist nur der Schrift oder auch nur der Kunst oder vielmehr allem Leben zukomme.

Der Entwicklungsgang von einer älteren zu einer jüngeren geistigen Welt war damit gewonnen. An Münzbildern wurde dann der Wirkungsbereich hoher Kunst auf weite Gebiete des Lebens umschrieben, der Wandel von archaischer Gebundenheit zu klassischer Freiheit, der Einfluß Griechenlands auf Rom, römische Klassizität, spätrömische Andersartigkeit sichtbar gemacht. An drei dekorativen Mustern aus Mykenä, Ägypten, dem bronzezeitlichen Schweden, die alle drei vom gleichen Motiv der Doppelspirale ausgehen, dieses aber in beträchtlicher Unterschiedlichkeit entwickeln, wurde gezeigt, wie die Methode des Historikers zuweilen nur mit Hilfe kunsthistorischer Arbeitsweise vorankommt; zumal das eine einem schriftlosen, das andere einem Schriftkulturkreis angehört, dessen Schrift noch nicht entziffert ist, der »Gehalt« dieser Dokumente also an literarischen Gegenstücken noch nicht wie bei dem ägyptischen gemessen werden kann. In jedem erscheint Fremdes mit Eigenem gemischt, das eigene in der Bahn einer Gesamtentwicklung zu liegen, aus der sich letzte Gegensätze allgemeiner Art ergeben. Die Auseinandersetzung zwischen dem Geist der nordischen, der »indogermanischen« Welt und der vorindogermanisch-mittelmeerischen, von welcher die Indogermanen in den Zeiten des II. und I. Jahrtausends siegreich Besitz ergriffen, schien an ihnen als Einzelfällen abgelesen werden zu können.

Der Gegensatz zwischen der kanonischen Gebundenheit ägyptischer Kunst, ägyptischen Lebens überhaupt und der ägäischen, später der griechischen »Freiheit« wurde durch eine Reihe von Bildern illustriert, durch Tatsachen aus dem geistigen Leben weiter erläutert, die alle den verschiedenen Zeitaltern entnommen wurden. Die Fähigkeit des griechischen Geistes, alles von außen Hereingetragene sofort in seine immer

klare Anschauung, seine naturhafte Gestaltung zu übersetzen, der Wille jeder Generation, alles was sie denkt und fühlt, nicht als Ballast einer heilig gewordenen Urzeit, sondern als immer neu, immer tiefer von innen heraus empfundene und gestaltete Gegenwart zu verändern, der ernste Wille, gerade diese in ewigem Fluß bleibende Gestaltung aus den letzten Kräften, einem nüchternen Tatsachengeist, einer gereinigten geistigen Kraft, zu bewirken, Ordnung, Fugung als Schönheit zu erkennen und Schönheit als Abbild menschlichen Geistes, sie treten stark hervor; sie verbinden uns Europäer diesem Griechentum aufs nächste.

Das wurde weiterhin betrachtet. Zunächst kam es darauf an, wie eine ältere Seh- und Darstellungsweise, welche die Reihung, das lose Nebeneinander pflegt, in jüngerer Zeit durch eine organisierende, die Kräfte von einem Mittelpunkt her ordnende, nach einem Mittelpunkt hin sammelnde abgelöst wird. Am Giebelschmuck von Tempeln, an der Tempelarchitektur selbst, aber auch an älteren und jüngeren Tragödien, an politischen Organisationsformen wurde diese tiefgreifende Veränderung, welche vor der Mitte des V. Jahrhunderts schrittweise durchgeführt worden ist, nachgewiesen. Dann wurde, wie schon früher bei der Schrift das kalligraphische Moment der Zusammenordnung von Bildern zu einheitlichen Gruppen betont wurde, in der ägyptischen Architektur der Wille zu gewissen kubischen Formen, Verhältnissen und Maßen beachtet, ähnliche Neigungen am salomonischen Tempel in Jerusalem verfolgt, und dagegen der Männerpalast von Tiryns auf seine merkwürdigen, komplizierten, differenzierten Proportionen untersucht. Man kann da von einem wohlerwogenen System von Relationen sprechen, das diese mykenischen Meister als Vorläufer der griechischen Baumeister der großen Zeit erscheinen läßt.

In knapper Skizze wurde dann der Wandel aller Lebensverhältnisse von der älteren Welt des II. Jahrtausends zu der jüngeren klassischen Zeit geschildert. Es kam darauf an, daß dem Hörer bewußt war, wie das Suchen nach dem Sinn alles Geschehens von den mythischen Bildern befreite, erste Gedanken über die »Geschichte« der Welt gebar, das Spiel der Kräfte der Welt zu ergründen trachtete. Erfahrung, geübt in den Weiten der Welt, Erleben eigener Kraft, trotziges Sichsetzen gegen alles, was Überlieferung heißt, sie halfen eine neue Welt bauen, die Welt der Philosophen, der Wissenschaft, der raschen Tat, des rationalgebauten Staates begründen. Aber ein eigentümlicher, ursprünglicher Sinn für Fugung (Harmonia), für Rhythmus, für Ausgleich der Kräfte setzte sich immer wieder durch. Streben nach der Einheit in der Vielheit, nach Maß und Norm, nach Fugung und Zusammenklang finden überall ihren Rückhalt und Reichtum nicht mehr nur in der traditionell gebundenen, sondern in der aus der Erkenntnis ver-

tieften, neubelebten Gottheit. Erfahrung, Erkenntnis, der göttliche Funke der Intuition fließen zur Einheit zusammen. Totalität ist das Bild der vom Geist gewonnenen Welt; der Menschengeist hält in ihr die Mitte. Als Anaxagoras in der Mitte des V. Jahrhunderts die Lehre vom Geist als dem Weltschöpfer verkündete, ist diese Lebensform zur Reife gekommen: Europäisches Wesen ist erwachsen aus wissenschaftlichem Trieb. Als Perikles die älteren Reformen des attischen Staates durch einen einfachen Zugriff abschloß, so daß nun alle Staatsbürger je nach ihrer geistigen und materiellen Kraft ausgeglichenen Anteil am Staat hatten, war der Sinn alles Philosophierens verwirklicht. Die Athener nannten darum den Perikles den »Geist« nach dem Wort des Anaxagoras, der diesen zum schöpferischen Prinzip erhoben hatte. Anaxagoras war Perikles' Freund. Perikles' Lehrer und politischer Berater aber war Damon, der lehrte, daß Rhythmus und Harmonie die Grundgesetze seien, an die man nicht rühren darf, wenn man nicht auch die Gesetze des Staates ändert. Glaube an die Einheit und Ganzheit des Lebens, dessen Sinn verwachsen ist mit der vollkommenen Harmonie, in welcher das Dasein eines Staates, seiner Götter und Menschen ruht!

Schon Pythagoras hat die Zahl als heiliges Prinzip erhoben, der philosophierende Architekt hat einen Idealstaat über Zahlen, der theoretisierende Bildhauer die ideale Statue über Zahlenverhältnissen aufgebaut. Über Zahlen hatte schon der Athener Kleisthenes das Gefüge des Neubaus seines attischen Staates, schonungslos mit dem Gewordenen umgehend, errichtet. Wer an den Zahlenverhältnissen etwas, auch nur ein kleines verändert, zerstört das Ideal der Schönheit nach der Ansicht des theoretisierenden Bildhauers.

Der Architekt denkt um keinen Deut anders. Das lehren die Tempel. Es wurde an einzelnen Beispielen, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll[1]), der Nachweis geführt, daß die griechischen Baumeister Zahlenverhältnisse an ägyptischen Tempeln zuerst studierten, sich aber rasch von ihren Anfängen entfernten; wie ihre Erfahrungen in den Bauhütten vererbt, wissenschaftliche Entdeckungen ihnen nicht fremd geblieben sind. Der Kanon des älteren Tempels ist allmählich entwickelt, immer kompliziertere Verhältnisse sind darin durchgeführt worden. Aus dem reichen verfügbaren Material wurden drei Beispiele gewählt (Aphaiatempel von Aigina, Zeustempel von Olympia, Parthenon), an denen das Verfahren der Baumeister demonstriert wurde. Beziehungen, neue Gedanken, überraschende Proportionen und Symmetrien konnten zahlenmäßig genau nachgewiesen werden. Der Gipfel

[1]) Der Vortragende hofft in Bälde seine Ergebnisse allgemein zugänglich machen zu können.

der Entwicklung ist der Parthenon. Da ist vollkommene Präzision, mathematisches Werk zu einem Organon geworden, dem man nichts mehr vom langen Weg anmerkt, welcher zurückgelegt ist: Klarheit, Schönheit, Natur, Fugung, d. h. Harmonie, Harmonie bis in die einzelnen Glieder. Alles ist aus dem Geist bewirkt und Natur geworden. Hier ist das Streben zur Vollkommenheit mit dem vollen Sieg gekrönt. Ist es Zufall, daß dies am Parthenon geschah? Perikles war der Bauherr, die bauenden Künstler seine Freunde, Anaxagoras gehörte zu diesem Kreis, der Verkünder des Geistes als des Schöpfers des Kosmos. Es ist innere Übereinstimmung, die alle zusammenführt. Hier ist das Leben noch einmal in den Führenden zur Einheit geworden.

Da hielt die Betrachtung inne, damit der Historiker seine Kompetenzen nicht überschreite. Aber er braucht weder Theoretiker noch Prophet zu sein. Denn jeder der Hörer zieht selbst den notwendigen Schluß, daß Maß, Rhythmus, Harmonie vom Geist her organisch gestaltet auch für uns Normen sind, und, wie sie als europäisches Gut zuerst von Griechen gestaltet worden sind, uns bald stärker denn je mit diesen Griechen von neuem verbinden werden...

Emil Utitz:

Der neue Realismus[1].

Georg Simmel schildert einmal die seltsame Tragik des Don Quichote. Wir nehmen an, daß die Qualitäten der Seele — Tapferkeit, Edelsinn, Idealismus, Großmut — ihren Wert eben durch ihr Bestehen in der Seele haben, als Tatsachen der Persönlichkeit, gleichviel an welchem äußeren Stoff des Lebens sie sich offenbaren. An Don Quichote, der all dies besitzt, zeigt sich, daß ein solcher Glaube falsch ist, daß das eigentlich Irrelevante (Hammelherde statt Ritterschar), daß die bloße Vorspiegelung des Intellekts, die doch an jenen Qualitäten gar nichts ändert, imstande ist, das seelisch Wertvollste und Höchste in ein läppisches Spiel, eine sinn- und wertlose Narrheit zu verwandeln. »Diese Macht des Äußeren und Objektiven über dasjenige, was wir in seinem Wesen ganz unabhängig davon glaubten, was nur als innere, von dem Zentrum ausgehende Wirklichkeit seine Bedeutung zu haben schien — das ist das Erschütternde des Don Quichote.« An diesem grandiosen Symbol wird uns die ganze Tragik des Expressionismus ersichtlich:

[1]) Eine sehr eingehende Erörterung dieses Problems und die Auseinandersetzung mit der Literatur bringt mein — im Druck befindliches — Buch: »Die Überwindung des Expressionismus«; Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart. Verlag von Ferdinand Enke, Stuttgart 1927.

die Tragik durch Verkennung der realen Wirklichkeit und durch Ausschaltung des Logos.

Gereicht es denn nicht aber gerade dem Expressionismus zum Vorzug, daß er — wie so oft gerühmt wurde — jäh sich abwandte von der zivilisatorischen Wirklichkeit eines übermächtigen Materialismus, daß er die öde Dürre bloßer Intellektualität durchschaute? Sicherlich; aber die Plattheit des bloß Zivilisatorischen wird nicht erfolgreich überwunden durch das Wagnis, objektive Wirklichkeit an sich zu zertrümmern; rationalistische Verkümmerung nicht dadurch, daß man dem Logos abschwört. Das Barbarisch-Primitive, fragliche Paradiese fernender Vergangenheit, triebhaft Rauschartiges und der weite Schwung ekstatischen Gefühls sind allein kein Ersatz, auf dem — zumal heute — breite und feste Kultur begründet werden kann. Nur als unerläßliches Zwischenspiel erfüllt Expressionismus wichtige Sendung, darüber hinaus wird er zur Katastrophe. Es bedeutet selbstverständlich keinerlei Herabwürdigung der echten, überzeitlichen Leistungen des Expressionismus, wenn wir die Unmöglichkeit seines ferneren Verbleibens als führenden Zeitstil betonen, ebensowenig wie etwa Gotik die romanische Kunst widerlegt.

Man hat dem Klassischen gegenüber das Wilde, Ursprüngliche und Urtümliche verherrlicht, man hat sich aller himmlischen und teuflischen Dämonie verschrieben, hat die Vernunft geschändet, um die mütterliche Macht des Instinktiven, Triebhaften, Irrationalen zu preisen, hat, zumal in der Psychoanalyse, die Helle des Bewußtseins als trügerische Oberfläche geschmäht, um dunkelnde Tiefen aufzureißen, hat die angeblich erstarrte Wissenschaft eingesargt und begraben zu Gunsten des unerschöpflichen Lebens, hat mit dem Religiösen gerungen, um von beseligenden Schauungen ganz sich entflammen zu lassen ... aber diese steil und donnernd aufschäumende und zweifellos auch sehr hohe Werte tragende Woge scheint abzuebben, ohne die festen Bollwerke überrannt zu haben, die sie so leicht nahm, und die sie so sehr verabscheute.

Der zivilisatorische Naturalismus hat — theoretisch unzähligemal vernichtet — keineswegs abgedankt. Er ist da; er scheint sich auszubreiten. Man hat die Technik erbittert angeklagt: dem Rundfunk lauschen Millionen. Flugzeuge verbinden die Länder. Man wollte den Kapitalismus zerschmettern, vorher kaum geahnte Formen des Großkapitalismus werden Wirklichkeit. Diese Aufzählung ließe sich beliebig verlängern: eine Liste schwerster Enttäuschungen für die jenen Ideen und Stimmungen Huldigenden. Das Ergebnis? Eine Müdigkeit, eine Erschlaffung von unerhörtem Umfange. Wenn alles nicht geholfen, dann hilft eben nichts! Man läßt resigniert die Dinge laufen und schläft

den Katzenjammer aus, blickt vielleicht schmerzlich lächelnd nach Idealen zurück, die als Utopien sich entpuppten. Das ist die eine Wurzel des neu aufziehenden Realismus. Man hat sich an den Grenzen des »Möglichen« wund gerieben, jetzt will man innerhalb der Grenzen sich bescheiden und errichtet sehr nachdrücklich ihre Schranken zur Warnung vor Gefahren, denen man eben erlegen oder noch glücklich entronnen. Ein wilder, von genialen Blitzen durchzuckter Fastnachtsspuk ist vorübergetollt, nun herrscht Aschermittwoch.

Schon das Gesagte zeigt deutlich, wieviel bedrohlicher die heutige Kulturlage ist, als die noch vor wenigen Jahren. Als von der Überwindung des Realismus und Impressionismus die Rede ging, war dies eine Rede voll Stolz und Schwung, denn da brauste auf der schmetternde Idealismus des Expressionismus. Hatten vorher in kritischer Abwägung viele den rechtzeitigen Anschluß verpaßt, jetzt wollten — von wenigen Ausnahmen abgesehen — alle dabei sein. Selbst zügelnde und bremsende Stimmen ahnten nicht den jähen Zusammenbruch dieser Bewegung. Spricht man heute von einer nachexpressionistischen Kunst — aber es ist nicht nur und nicht einmal primär eine Kunstfrage, vielmehr eine der gesamten Kultur — wird die Rede zag und scheu. Nur unverbesserliche Optimisten glauben stets Grund zum Jubel zu haben, weil Jubel für sie Bedürfnis ist. Doch verzichtender Pessimismus erscheint jetzt als weit verbreiteteres Übel.

Kehren wir vielleicht nach letzten überkrampften Anstrengungen — welche die Gloriole des Scheidens verklärt — zurück in einen zivilisatorischen, mechanistischen Naturalismus als den endgültigen Zustand, der vielleicht noch von gewaltsamen Vorstößen hin und wieder erschüttert wird, der aber für lange Zeit hinaus unabwendbares Schicksal bedeutet? Oder war alles, was wir erlebten, nur ungestümes Vorspiel zu einer Epoche einer neuen Sachlichkeit, eines »magischen« oder »gläubigen« Realismus? Liegt in der Ernüchterung, die mit erschreckender Eindringlichkeit auf unserer Zeit lastet, mehr als Ermüdung, mehr als Verzicht, nämlich kraftvoll sich regende Männlichkeit, die heiße Abenteuer schwärmender Jünglingszeit aus wachen, blanken Augen sich reibt? An sich wird niemand gerade das Stählerne modernster Männlichkeit leugnen, aber korrespondiert diesem Stählernen nicht »Stahl, Kohle und Eisen«, also einfach der ungeheure Wirtschaftsapparat unserer Zeit, in deren Dienst sich nun jeder stellt, Zivilisation bejahend, alles andere ablehnend oder doch auf eine niedere Funktion verweisend, die Feierstunden des Lebens ornamental schmückt!

Denn die Gefahr der Auflösung der vollen Wirklichkeit ist unmittelbar akut geworden. Und zerstäubt die geistig-seelische Wirklichkeit, steht hinter ihrem zermalmtem Chaos nur die grob materielle als

einziger, letzter Halt. Machte man vollen Ernst mit dem reinen, ungebrochenen Ausdruck des Triebhaften, Urtümlichen, Leidenschaftsbeladenen, war eben der Erfolg ein Chaos, ein Stammeln und Schreien, letztlich das Ungestaltete und Formlose. Im Namen der »Wahrheit« des Ausdruckes wurde vielfach die Wahrheit des »Gegenständlichen« und »Wirklichen« verrenkt und vergewaltigt, ganz abgesehen von dem mühsam Verkrampften und gemacht Monumentalen so mancher Gesten. Huldigte man in der Kunst bloß dem Expressiven, entschied lediglich sein physiognomischer Sinn, nicht sein sachlicher Gehalt. Ihn stempelte man mehr oder minder zu einem Diener jenes Sinnes, ohne zu bedenken, daß sogar letzthin dieser Sinn sich aufhebt, wird ihm jeglicher Sachgehalt entzogen. Dann rasen selbstherrliche Orkane der Leidenschaft, quellen seelische Tiefen hervor, aber es bleibt schließlich bei einem riesigen physiognomischen Theater, falls die Orkane und Tiefen nicht irgendwie wirklichkeitsgebunden und wirklichkeitsentsprechend sind; oder wir rühren wahrhaft an die Grenzen der Verrücktheit.

Es ist sicherlich kein Zufall, daß Wahrheit und Sittlichkeit da in besonders erlesene Qualitäten des Lebens verlegt wurden, das sich selbst Ziel und Zweck wird. Heißt Wahrheit größtmögliche Tiefe der Einsicht, schert man sich wenig um die veralteten Kriterien der Evidenz, der Übereinstimmung mit dem Gegenstande, der Widerspruchslosigkeit usw., sondern treibt in abenteuernde Sinnhuberei herein, der schon das einfache Gefühl für die eigentliche Wahrheitsfrage völlig abhanden gekommen ist. Dann dämmern nur noch dunkle Mythen und geheimnisatmende Legenden, deren hinreißende Großartigkeit unbezweifelt sei. Aber exakte Wirklichkeitsforschung ist das nicht mehr. Man berufe sich auch nicht auf die angeblich so beglückenden Zeitalter der Primitiven. Waren es Seligkeiten, so gewiß keine, in denen wir beheimatet sein könnten.

Strebte man aber aus Schrei und Brunst, Ekstase und Rausch nach der adelnden Strenge des Gesetzes, landete man oft bei Formeln, hinter denen auch die Wirklichkeit versank. So fern vielleicht — sagen wir — extremer Kubismus und jener schrankenlose, explosionsartige Expressionismus einanderstehen, sie treffen in dem einen entscheidenden Punkt zusammen: der Entwertung der Wirklichkeit, ihrer Bagatellisierung, ihrer verklärenden oder umnebelnden Romantisierung. Wenn Menzel ein Eisenwalzwerk malt, ist es der sichtbare Eindruck eines Eisenwalzwerks; wenn hier aber Maschinen erscheinen, sollen es eigentlich gar keine Maschinen sein, sondern die Dämonie des Maschinellen, die Vision dieses Zeitalters, die zwingende Stringenz mechanistischer Ordnung.

Sicherlich muß jede Epoche, die nicht völlig stagniert, in sich

irgendwelche Krisenzeichen entdecken. Stets scheiden sich die Geister, nur einmal schroffer und das anderemal versöhnlicher. Der wirkliche Abstand kann unter Umständen bei versöhnlicher Weiterführung größer sein, als bei schroffer Entgegensetzung, wie ja auch einzelne Persönlichkeiten relativ geringfügige Anlässe in haßdurchsetzte Feindschaft hineinsteigern, während vielleicht bei recht erheblichen Unterschieden gewisse freundliche Bande gewahrt bleiben.

Das tückisch Gefährliche der letzten Lage erblicke ich gerade darin, daß die sehr wache Bewußtheit um das Kritische der historischen Situation eingeschläfert ist. Man glaubt vielfach aus Kampfesmüdigkeit die Krise überwunden, aber diese Beruhigung heißt Ergebung und Niederlage. Allein die Beruhigung, die wir anstreben, ist eine der Kraft, der Strenge, der Zucht, keine des matten Sich-fallen-lassens.

Seit langem weise ich darauf hin, daß drei typische Strömungen kennzeichnend sind für schwere kulturelle Krisen: 1. Die Haßreaktionen gegen das, womit man unzufrieden ist. 2. Verschwommene Ahnungen, Programme tauchen auf; riesenhafte Pläne werden entworfen, hochfliegende Wünsche treiben dahin. Die Verwirklichung straft solche Träume Lügen, weil sie an der Realität vorbeischießen, und die Wucht des Tatsächlichen sie zerdrückt, weil Jugendüberschwang nicht sein Können wägt, da er die Welt nach seinem Willen sieht und blind ist gegen alles Widerstreitende. 3. Fluchtversuche in die Vergangenheit werden unternommen, in jene Vergangenheit, die als Trost und Frieden hinüberlächelt ins trübe Gewirr des Tages. Wir fragen: wie steht es heute um diese symptomatischen Strömungen?

Die Haßreaktionen erscheinen vielfach abgekühlt. Vieles von dem, was hassenswert dünkte, ist wieder in Gnaden aufgenommen oder doch als unumgänglich erkannt. Gewiß springt uns in den Arbeiten eines George Grosz, Dix oder Scholz ein fanatischer Haß an, dem gegenüber das meiste der letzten Vergangenheit geradezu zahm anmutet. Aber einerseits erscheint vielleicht dieser giftige Haß als expressionistisches Erbgut in naturalistischer Form, und andererseits ist es ein — sozusagen — klarer Haß, der keineswegs seine Feinde leicht nimmt, sondern in verbissener Wut gegen ihre Großmachtstellung anrennt. Besonders eigenartig berührt dabei, daß der Versuch gemacht wird, dem Haß gleichsam alles Affektive und Triebhafte zu entziehen und seine Befunde als objektive, sachliche Konstatierungen hinzustellen. Es ist ein blitzend kalter Haß, schneidend wie Winterfrost. Es ist ein antiromantischer Haß, obgleich Romantik ihm über die Schulter lugt, denn die Furcht vor ihr führt den Griffel. Dieser Haß befehdet die »falsche« Romantik des Zivilisatorischen. Denn als man ihre ungeheure Tatsächlichkeit erkannte, versuchte man sie zu entgiften, indem

man sie dämonisierte. Angst vor der Technik schlug in ihre Verhimmelung um.

Wir dürfen aber wohl eine sehr baldige Wandlung in der Stellungnahme zum Technischen erwarten. Wer heute zu Anfang der Vierzig steht, hat wohl noch zumeist in früher Jugend bei einer qualmenden Petroleumlampe oder bei einer offenen, surrenden und zuckenden Gasflamme gesessen; er ist noch mit der Pferdebahn gefahren und hat die Zentralheizung als große Seltenheit geschätzt. Er hat begeistert den ersten Zeppelin begrüßt; und Rundfunk, selbst Fernsprecher sind ihm Einrichtungen nie erlöschenden Staunens. Er hat zumindest die Umwälzung des äußeren Lebens durch die Technik so sehr an seinem Leibe erfahren, daß er für das »Wunderbare« der Technik immer aufgeschlossen bleibt, daß ihr magischer Zauber ihn stets gefangen nimmt. Und wie angesichts jedes Zaubers hat er die Wahl, ihn für einen Teufelspuk zu erklären, den es zu vernichten gilt, oder für eine Göttergabe, der man demütig sich verpflichtet weiß. Dem heute Heranwachsenden aber zerstiebt der Zauber. Das Technische ist ihm selbstverständlich geworden, wie uns allen etwa die Bewegung der Erde, die uns nicht mehr taumeln macht. Und mögen auch der Technik noch die überraschendsten Erfindungen glücken; das Wunderbare ist von ihnen gewichen, und damit das Romantische. So wird man fähiger, ihre Vorzüge und ihre Gefahren sachlich einzuschätzen. Schwindet die Angst, bedarf es auch keiner überkompensierenden Lobpreisungen.

Jedenfalls läßt sich — um nur ein einziges Beispiel herauszugreifen — eine der brennendsten Fragen unserer Zeit, die Wohnungsfrage, nur durch höchstgesteigerte Technik lösen. Nicht durch Anklagen gegen die Großstadt kommen wir weiter, und ebensowenig wenn wir zivilisatorischer Technik einfach die Bahn freigeben. Kann sie doch gleich gut öde Mietskasernen schaffen wie freundlich heitere Gartenstädte. Aber in ihnen vermögen die meisten nur dann zu wohnen, wenn sie nicht in dörfische Einsamkeit verschlagen werden, wenn Schnellbahnen sie in kürzester Frist zu ihrer Arbeitsstätte tragen usw. Und nur weisestes Planen erzielt jene Senkung der Kosten, die weiteren Kreisen ein würdiges Heim beschert. Zivilisation im Dienste der Kultur, das ist das Programm; und die Kultur hat Art und Grenzen dieses Dienstes zu bestimmen. Seiner braucht Technik sich gewiß nicht zu schämen. Je klarer und reiner ihr Standort erkannt wird, umso weniger bleibt Raum für mystische Verhimmelung oder wütende Verketzerung.

Fragen wir aber ganz allgemein, ob jene Haßreaktionen eine Steigerung oder Dämpfung erfahren haben, kann die Antwort — meiner Meinung nach — nicht zweifelhaft sein. In den letzten Jahren sind die wilden Haßwellen etwas abgeebbt. Ich meine dies nicht in poli-

tischem Sinne, obgleich sich auch da ein Abflauen des Hasses zeigt und die Heraufkunft einer Sachlichkeit in gutem und schlechtem Betracht. Vergleichen wir lieber die Flut von Verwünschungen, welche den Naturalismus wegfegen sollte, oder den Hagel von Flüchen, der auf alle Zivilisation niederprasselte, mit der relativen Stille, mit der eben der Expressionismus zu Grabe getragen wird, einer Stille, die nur wenige scharfe Stimmen zerreißen, erfassen wir den Abstand, die eindrucksvolle Größe des Unterschiedes. Sie dürfen wir als ein recht zweideutiges Zeichen buchen; eine Zweideutigkeit, die tief kennzeichnend ist für die Krise der gegenwärtigen Situation. Die Stille ist einmal Symptom einer Erschlaffung und Müdigkeit. Begeisterung und Entrüstung sind ausgebrannt; wozu die ganze Erregung? Man bekümmert sich um das Nächste und kapselt sich ab. Und dieses Nächste ist das massiv Reale. So kehrt man zum Naturalismus zurück, doch ohne jenes Ethos und jenen Optimismus, welche die gewaltige Woge des triumphalen naturwissenschaftlichen Lebensgefühls getragen und genährt haben. Dann aber — und das ist der zweite Sinn des Zeichens — spricht aus jener Stille gebändigte Männlichkeit, die nicht schreit und schimpft, schwärmt und schweift, sondern in gelassener Strenge ans Werk geht. Darin läge der Ansatz zur Überwindung der Krise. Die beiden anderen Reaktionen, die wir noch zu erörtern haben, zeigen das nämliche rätselvolle Doppelantlitz, die gleiche schicksalhafte Ungewißheit.

Die Fluchtreaktionen des Expressionismus sind bekannt. Nur Urtümliches sollte gelten. Das allein erschien noch nicht zermürbt durch das Raffinement unseres Lebens. So zog man aus, die Mütter zu suchen, Kinderland des Menschen und der Menschheit. Sehnsüchtig trachtete der Erwachsene zum Kinde zu werden; das erstrebt Kindliche grinste uns oft in der Fratze des Kindischen entgegen. Die Unzähligen, die gleichsam in der Pubertät stecken blieben, sind nur ein beredtes Symptom jener Fluchtbewegung, die gar nicht in männliche Realität hineinwollte, sondern in die Jugend zurückstrebte oder die Jugend künstlich streckte, um nicht in die verachtete Wirklichkeit hineingeworfen zu werden. Und das Kinderland der Menschheit suchte man auf fernen Inseln, durchkreuzte weite Ozeane, um irgendwo am äußersten Ende der Zivilisation das verwunschene Paradies zu entdecken. Meistens ward das Primitiv-Dämonische unter unseren Händen zu etwas Exotisch-Sensationellem, zu etwas Lärmendem und Grellem. Zog man aus, den Trubel des modernen Jahrmarktes zu meiden, man brachte ihn gesteigert heim. Das bedeutet kein abschätzendes Werturteil gegen einzelne starke Begabungen, wohl aber die Einsicht, warum jene Straßen so schnell für uns ungangbar wurden, warum ihr Betreten heute schon

ein wenig lächerlich und beschämend erscheint. Allerdings: auch in der Geschichte des Abendlandes hielt man Umschau. Zwei Perioden waren es, die hell sich abzeichneten: Barock und vornehmlich Mittelalter. Max Scheler hat vollkommen recht, wenn er die alte Romantik mit ihrer Mittelalterverehrung für ein »Kinderspiel« erklärt gegenüber heute aufflackernder Panromantik, die — wie er sich ausdrückt — im letzten Grunde am liebsten hinter den »homo sapiens« des Diluviums selbst zurück möchte.

Hier zeigt sich am deutlichsten, daß jene Flucht in Vergangenheit nicht etwa eigentlich Erweckung historischen Sinns bedeutet, wollte man doch im Gegenteil den Historismus als einen Krebsschaden der Zeit überwinden. Nein: es war die Entwertung der Gegenwart, äußerste Entwertung ihrer Wirklichkeit, und der Wunsch, der verzweifelte Versuch, sie von rückwärts her gleichsam mit Gehalt zu erfüllen, sie zu besiegen, indem man über sie hinaustrat, nicht in die Zukunft weisend, vielmehr sich durchtränkend mit dem Geiste der Ferne. Nicht Sohn der Gegenwart wollte man sein, vielmehr Urenkel dunkelnder Vergangenheit, mystisch mit ihrem Wesen vereint. Mythen und Legenden wurden die schimmernden Symbole jener ahnungsschweren Zusammenhänge, durchaus nicht Geschichte im strengen Betracht des Wortes.

Heute ist die Bewußtheit heller, wacher, straffer geworden; sie sucht nach neuen Ahnen, und begeistert bekennt sie sich häufig zu Rom und Athen. Das »Zurück zur Klassik« tönt aus vieler Munde. Der Erfolg ist nicht selten ein blutleerer, akademisch langweiliger Klassizismus, trockenes Epigonentum. Es ist kein Zufall, daß im Jahre 1926 zwei große Ausstellungen deutsch-römischer Malerei und Zeichnung stattfanden. Man spricht von der »innig irdischen« und »weltfrommen« Art, die einen der Hauptzüge moderner Malerei bildet, hier — und in der Sehnsucht nach Ruhe, Klarheit, nach dem still Edlen — liegen die Berührungspunkte. Aber natürlich auch die Gefahren! Der neue Humanismus, der empordämmert, die neue Klassik, die proklamiert wird, dürfen nicht zu einer reuevollen Rückkehr werden zu allein beseligenden Idealen. Die neue Klassik wird eine ganz andere Formensprache schaffen müssen, gerade wenn sie legitimer Erbe alter Klassik zu sein beansprucht.

Sehen wir die Schärfe des Unterschiedes zur expressionistischen Zeit in der ganz anderen Ahnenreihe, ja auch in der Weise, wie an den gleichen Ahnen nun ganz anderes geschätzt wird (an Giotto etwa die frische starke Wirklichkeit und die wunderbare Ruhe ihrer Monumentalität, am 13. Jahrhundert seine zwingende Wahrheit in edler Strenge), so auch noch in einem zweiten, sehr bezeichnenden Moment: der Expressionismus stellt alles auf das Geniale. Wo es ausbleibt,

dräut das Chaos. Darum der Kampf und Krampf, das Geniale um jeden Preis herbeizuringen, in Wissenschaft, Kunst, Religion. Die Werte des Talents zählen nicht, gelten sie doch im Gegenteil als verwerflich. Das macht schon den Expressionismus als Strömung von einiger Dauer unmöglich, wie eine Lehre, die an jeden Menschen das gigantische Maß des Heroischen herantragen wollte. Man vergißt dabei völlig, wie unendlich viel in jeder Epoche — zumal auch der unseren — gerade von der bescheideneren, begrenzteren Begabung geleistet werden muß. Schaltet man sie aus oder zwingt sie zu einem Format, das ihr ganz unangemessen ist, zerstört man sie. Aus dem vermeintlich Genialen wird der anspruchsvoll sich blähende ornamentale Schnörkel, und schließlich wird übersteigerte Intuition zur Lüge, der reine Ausdruck geschmäcklerisch leer, die höchste Gesetzlichkeit des Kubismus zu dekorativer Spielerei.

Achten wir auf die Programmatik, welche die Wende begleitet, ist ihr Echo recht gedämpft. Unvergleichlich geringer als jener Sturm, der den Expressionismus einläutete und jeden seiner Schritte mit blendendem Feuerwerk illuminierte. Heute fehlt fast völlig diese geräuschvolle Begleitmusik. Angst steckt zweifellos dahinter, und zwar doppelte Angst. Weil aus all den schönen und großen Plänen so wenig wurde, schämt man sich ihrer. Man traut sich nicht recht, mit neuen hervorzutreten, in der Scheu, daß auch ihnen nur kurzer Atem beschieden wäre. Man hat aber außerdem Angst vor der Programmatik überhaupt. Man will arbeiten, und man ist bescheidener, stiller, ruhiger, nüchterner geworden. Ein »Glück im Winkel« meldet sich an, ein Sichbegnügen und Sichducken, das Sicherheit verheißt im geschützten Hafen vor der entfesselten Wut des Ozeans. Werden die Ziele zu niedrig gewählt, oder wird Zielsetzung überhaupt nicht gewagt, wird enge Biedermeierei das Ergebnis. Sie kann die großen Lösungen nicht gebären.

Doch diese Biedermeierei — wieder keineswegs bloß auf dem Felde der Kunst — ist nur ein Zug der nachexpressionistischen Epoche. Unterschätzen wir es nicht, daß die Kategorien des Innigen, Stillen, Durchseelten, Nicht-Ekstatischen sehr deutlich in ihr sich spiegeln, und damit rückt sie durchaus in letztes Zeitstreben ein. Aber es gilt, um unserer Wirklichkeit gerecht zu werden, jene Kategorien ins Große und Weite zu tragen, das Kleinbürgerliche ihnen abzustreifen, Format zu gewinnen. Auch da ist zu staunen, wie schwach der programmatische Widerhall erklingt. Leichtsinnige Tollkühnheit hat an Gewicht verloren. Man will nicht mehr versprechen und ankündigen, als später Wirklichkeit wird. Alles andere erscheint unsachlich, irgendwie jungenhaft, und nachgeahmt von Männlichkeit sogar unehrlich.

Sehen wir zurück, bleibt nur übrig, kurz die Folgerungen zu ent-

wickeln. Der Standort erscheint klar gegeben. Die bloße Sinnenwirklichkeit zeigt bloß die Haut der Dinge; ihr Wesen bleibt unerkannt. Sie verschwinden hinter dem sinnlichen Schein. Aber sie verschwinden auch, wenn sie zermalmt werden im Rausche des Ausdrucks, wenn sie angesichts des formalen Gesetzes erlöschen, das sich selbst genug von ihnen gelöst hat. Die Vollwirklichkeit — oder das, was heute als Vollwirklichkeit erstrebt wird — kann weder eine wertentleerte, nur vernünftige Wirklichkeit sein, noch eine, welche die absoluten Werte zwar bejaht, aber jenseits ihrer Grenzen. Wo das Absolute nur das Gegebene irgendwie verneint. Was wir als tragbare Wirklichkeit brauchen, das läßt sich sehr einfach und naiv ausdrücken: eben ein Sein, das selbst werterfüllt ist, das Wunderbare in ihm, nicht die Leugnung des Wunders, und auch nicht das Wunder, das dieser Welt fern liegt.

Die einen sehen den ungeheueren Apparat der technischen Zivilisation; und die mechanisierte Welt duldet für sie keine zweite. Die anderen sehen auch eine Welt, aber hinter oder über sie verlegen sie die eigentliche Wertewelt, die in jener Wirklichkeit keinen Platz hat. Wir können nicht im Flugzeug dahinsausen, vom Rundfunk uns mit neuesten Nachrichten bedienen lassen usw. und dabei — sagen wir — die Kultur in ein romantisches Rothenburg verdammen, zu dem wir in Feierstunden flüchten. Wir können ebensowenig Gegenwart in ein Rothenburg verwandeln. An der Gegenwart können wir nicht vorbei, in ihr heißt es die volle Wirklichkeit zu verankern. Auch ihre Dämonisierung ist eine Umschminkung ihres Seins. Wir müssen vielmehr dieser Wirklichkeit entgegentreten, ihrer ganzen Realität; und siehe da: diese entwertete Realität ist werterfüllt. Sie ist nicht entgöttert, aber auch kein Mythos und keine Legende. Der Sinn für das Tatsächliche erwacht wieder, doch dieses Tatsächliche hat ein anderes Antlitz als das Faktum des naturwissenschaftlichen Lebensgefühls. Es ist seltsam geheimnisvoll in seiner unverrückbaren Leiblichkeit, rational und irrational ungleich. Es »ist«, und diese unscheinbare Banalität des »Seins«, des echten, in sich gründenden, ruhenden Seins, sie wird zum Zeichen der Zeit. Das Sein kann nicht schlechthin gemacht, erzeugt, konstruiert werden, aber ebensowenig aufgelöst, daß es verpufft oder verdampft. Man erfülle sich einmal mit der Bewußtheit um dieses »Sein«, mit einer Bewußtheit, die noch nicht philosophisch durchwebt ist, dichterisch erhöht oder sonstwie umgedeutet; und man greift an die Wurzel dieser nachexpressionistischen Wirklichkeit.

Ihr korrespondiert, daß jetzt mit dem Ringen um eine Wirklichkeitslehre, um eine Ontologie voller Ernst gemacht wird, daß ihre Problematik in ihrer ganzen Größe aufrauscht. Und es ist kein Zufall,

daß in unseren Tagen ein tief schürfendes Werk über die Tastwelt erschienen ist. Zur Wiedergabe der »Bilder« eignen sich die Farben; die volle, runde, füllige Wirklichkeit erobern wir nicht ohne Hilfe der tastenden Hand. Am deutlichsten spiegelt sich aber diese Bewegung wider in einer sich anbahnenden neuen Menschenauffassung, die weit abrückt von dem einseitigen homo sapiens und nicht minder weit von dem Triebmenschen oder dem Menschen der reinen Expression. Vergeistung des Leibes und Verleibung des Geistes, diese erst in erlesenem Kreise von wenigen erhobene Forderung dringt in die Breite, unterstützt von der tänzerischen und gymnastischen Bewegung jüngster Gegenwart. Der Schillersche Mensch gewinnt Aktualität, das Ideal der Kalokagathie taucht auf. Aber nicht in einem — noch so weitherzig gefaßten — Ästhetischen kann letztlich die entscheidende Lösung liegen, lediglich in der Einsicht, daß ohne jene Einheit Erreichung voller sachlicher Wertfülle des Seins ausgeschlossen ist, daß in ihr und durch sie der Sinn des eigentlich Menschlichen sich zu erfüllen vermag. Gerade dieses eigentlich Menschliche — in seinen notwendigen Konflikten und in seiner unveräußerlichen Würde — mißverstand der Expressionismus, der dem Tierischen und dem Göttlichen huldigte. Nicht um den griechischen Menschen handelt es sich heute, so sehr wir Erben Griechenlands sind und sein müssen; der Bamberger Adam steht uns näher als die Statuen Polyklets, die Apostel Dürers näher als Raffaels Madonnen.

Das sind karge Andeutungen. Ich darf vielleicht auf mein im Druck befindliches Buch »Die Überwindung des Expressionismus« verweisen, das sehr ausführlich gerade diesen Fragen und Zielsetzungen nachgeht.

Es sind keine Ziele, die erster Jugendglanz vergoldet. Der Expressionismus in seiner Radikalität, in seiner Gefühlsaufgewühltheit und Gefühlszerpflügtheit, in seinem Ungestüm zum nackt Absoluten, das alles Bedingte entwertet, ist zweifellos verwandt jugendlichem Wesen. Man braucht bloß der gesamten Jugendbewegung zu gedenken, die doch stark im Zeichen des Expressionismus stand, um das hier Gemeinte zu erfassen. Wenn uns so viele Künstler des Expressionismus im Lichte der Jugend erscheinen, so nicht nur wegen der Tragik, daß gerade in dieser Generation der Krieg furchtbare Ernte hielt, und auch — vom Krieg abgesehen — einige ihrer stärksten Talente früh verstarben, nein, noch etwas anderes kommt in Betracht: mit Recht wurde von verschiedenen Seiten betont, die Hauptgefahr der Jugendbewegung liege darin, daß viele den Weg aus ihr nicht herausfinden, daß sie chronisch im Stande der Pubertät verharren. Was als Eigengesetzlichkeit der Jugend sein volles Recht haben mag, widerstreitet in ungebührlicher Ausdehnung dem Gesetze der Männlichkeit, obwohl es auch

schon zum Sinne der Jugend gehört, bei aller Wahrung ihrer Sonderart vorzubereiten auf männliches Sein, auf Reife. Erfolgt nun aber ein Wehren gegen das Reifen, weil man allein den gärenden Most schätzt und nicht die Klarheit des Weines, so sind — scharf formuliert — zwei Fälle möglich: entweder ein Verstummen, weil Jugend versiegt und man ihrem erloschenen Glanze nachtrauert. Es ist kein Zufall, daß doch um so viele der expressionistischen Generation es sehr bald still wurde, daß sie selbst zurücktraten. Der Schwung der Jugend war vorüber, es war ein Schwung, der nicht zur gesammelten Männlichkeit herübertrug, vielmehr ein Schwung, der mit dem Aufhören der Jugend zusammenbrach. Oder — und das ist der zweite Fall — die Jugend wurde künstlich gestreckt; eine wenig erfreuliche Erscheinung.

Nichts liegt mir ferner, als etwa dem Expressionismus aus seiner Jugendlichkeit auch nur den geringsten Vorwurf machen zu wollen. Es gibt historische Situationen, wo Jugend nachdrücklich zum Worte sich melden muß, weil sie in der Welt des Alten nicht leben kann, weil sie überhell deren Mängel sieht. Gerade hier erwächst ihr ungeheure Sendung. Aber nicht jede Schicksalsstunde fällt ihr zu. Dem Erzieher ist wohl bekannt, daß Reifen zur Männlichkeit den Weg bedeutet zu gesammelter Kraft, Ruhe, Klarheit, Strenge, ja auch Nüchternheit und Besonnenheit. Für uns alle ist mit der Vorstellung des Klassischen irgendwie die Stufe des Männlichen verbunden. Der Jüngling kann nach dem Klassischen streben, er erreicht es in seiner Vollendung als Jüngling nicht. Von jeher hat man den klassischen Stil als einen reifen Stil bezeichnet, der aus Primitivem herauswächst, aus Sturm und Drang usf., der aber auch kein Altersstil ist, in dem gesammelte Harmonie sich bereits lockert. Das soll hier keineswegs im Sinne einer absoluten Wertrangierung vorgebracht sein, wohl aber in dem Betracht, daß die Rolle der Jugendlichkeit in einer Epoche, die irgendwie unter dem Zeichen des Klassischen steht oder nach ihm ringt, wesenhaft eine ganz andere werden muß als im Expressionismus. Die ausschließliche Führung geht ihr verloren. Der reife Mann tritt an die Spitze. Von ganz anderer Seite aus stellt Pinder das gleiche fest.

Auch dies soll keine unvorsichtige, unkritische Bejahung sein. Denn nicht nur Reife bedeutet Männlichkeit, auch das sattsam bekannte Philistertum, nachdem der Rausch der Jugend verflogen, Kompromißlerei, Ideallosigkeit, Utilitarismus. All das kann sich drapieren als neuer Wirklichkeitssinn. Die Lage zeigt wieder ihr Janusantlitz. An seine schicksalhafte Vieldeutigkeit dürfen wir nicht vermessen rühren. Wir sind nicht Propheten, aber wir wirken mit an der Entscheidung! Dies muß uns genügen.

Überwerten wir jedoch nicht die Bewegungen, die vielleicht schon durch ihr Tempo als flüchtige Moden sich darstellen? Mit diesem Bedenken hat sich jüngst Franz Roh auseinandergesetzt, mit dem wir in manchem übereinstimmen. Aber vielfach ist die behauptete D-Zug-Geschwindigkeit des Tempos nur eine optische Täuschung. Wir erleben nämlich die einzelnen Strömungen theoretisch bewußt erst dann, wenn sie selbst schon einen langen Weg zurückgelegt haben. Dadurch rücken ihre Entdeckung und ihre Auflösung so nahe zusammen. Wie vielen wurde erst das naturwissenschaftliche Lebensgefühl klar, als Ibsen die Theater eroberte, als die Berliner freie Bühne Gerhart Hauptmanns »Vor Sonnenaufgang« aus der Taufe hob. Damals war bereits der Expressionismus in stürmischem Anmarsch. Wer also nicht das Jahr der Entdeckung zum Ausgangspunkt wählt, sondern das »wirkliche Sein«, dem zeigen sich sofort erheblich längere Zeitspannen; und die des naturwissenschaftlichen Lebensgefühls ist jedenfall keine schnell verschäumende Welle. Sehr weit in sie hinein schieben sich expressionistische Ansätze. Und wer heute nach der Geburtsstunde der nachexpressionistischen Bewegung fragt, wird sich auch in die Vergangenheit begeben müssen und staunen, wie er da und dort Anklänge vernimmt, die allerdings erst viel später zu übertönendem Akkord sich formieren. Wer die Stile — und wir dürfen hier diese Bezeichnung weit über das Kunstgebiet hinaus spannen — nur als ein Nacheinander sieht, gerät bisweilen in arge Zeitbedrängnis und lädt dann als Schuld dem Stil auf, was Folge seiner falschen Auffassung ist. Wir wissen aber alle — darüber kann gar kein Zweifel herrschen — daß so wie in einer Zeit verschiedene Generationen leben, auch verschiedene Stile wirksam sind, ja, daß manche überhaupt nicht völlig aussterben, nur die Dominanz verlieren und damit zu einem gleichsam unterirdischen Dasein verurteilt werden. So ist heute der Naturalismus gewiß nicht tot, im Gegenteil sehr kräftig und sprungbereit. Und ebensowenig ist der Expressionismus einfach erledigt, wenn auch gleichsam diskreditiert. Es kommt wesentlich darauf an, wie viel das neue Lebensgefühl — ohne dadurch eklektisch zu verflachen — an echten Werten von ihnen aufnehmen kann, um damit in Versöhnung auf sozusagen höherer Ebene einem Sklavenaufstand vorzubeugen. Nehmen wir an, dies gelänge, werden rückschauender Betrachtung die einzelnen Bewegungen zu einer großen, sinngemäß gegliederten Einheit zusammenfließen, zu einer einzigen schwingenden Kurve. Denken wir aber an das Gegenteil, werden all diese Bewegungen nur fortlaufende Schritte unaufhaltsamer Kulturzerstörung in mechanistische Zivilisation hinein, Schritte, die Ausgang suchten und keinen fanden. Auf keinen Fall werden wir historisch jene Strömungen auseinanderreißen dürfen,

so gegensätzlich sie auch untereinander sind. Sie stellen Töne einer breit ausgesponnenen Melodie dar, aber den Ausklang dieser Melodie hören wir heute noch nicht. Darum sind die einzelnen Töne für uns abgesetzter, als sie einmal erklingen werden für den, der der gesamten heroischen, tragischen oder triumphalen Weise lauschen darf. Hoffen wir, daß es eine triumphale wird.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

XXI. BAND. 3. HEFT

Dritter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Halle, 7.—9. Juni 1927

Bericht im Auftrag des Ortsausschusses herausgegeben
von Wolfgang Liepe





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1927

Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Professor MAX DESSOIR, Berlin W 30, Speyererstraße 9, zu richten; unverlangt eingesandte Handschriften werden im Fall der Unverwendbarkeit nur dann zurückgeschickt, wenn ein freigemachter Briefumschlag beiliegt; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart eingesandt werden.

Redaktion und Verlag setzen voraus, daß an allen für die „Zeitschrift für Ästhetik" zur Veröffentlichung angenommenen Beiträgen dem Verlage das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung bis zum Ablauf des auf das Jahr der Veröffentlichung folgenden Kalenderjahres verbleibt.

Alle Manuskripte sind in Maschinenschrift, nur einseitig beschrieben, zur Ablieferung zu bringen.

Den Mitarbeitern werden für die Abhandlungen und Bemerkungen außer einem Freistück des ganzen Heftes 30 Sonderabzüge unentgeltlich geliefert; für umfangreiche Besprechungen stehen auf besondere Bestellung 15 Abzüge des betreffenden Bogens zur Verfügung.

Weitere Sonderabzüge werden nur gegen Berechnung geliefert. Die Bestellung wolle man auf dem Korrekturbogen vermerken.

Diese Zeitschrift ist Organ der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, deren Mitglieder sie gegen Entrichtung des Jahresbeitrags ohne weitere Nachzahlung zugestellt erhalten. Wegen Erwerbung der Mitgliedschaft wolle man sich an den 1. Schriftführer Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin W 9, Bellevuestr. 16/18 a wenden.

II. VORTRÄGE UND VERHANDLUNGEN ZUM PROBLEMKREISE RHYTHMUS.

Theodor Ziehen:

Rhythmus in allgemein philosophischer Betrachtung.

(Verhandlungsleiter: Paul Menzer.)

1.

Die Aufgabe einer allgemeinen Philosophie des Rhythmus ist in vielen Beziehungen undankbarer als die Aufgabe einer allgemeinen Psychologie des Rhythmus. Die gefährlichste Feindin der Ästhetik, die sich mit ihren Modeschlagwörtern so gern in die wissenschaftliche Arbeit einschleicht, die Phrase, stellt gerade hier allenthalben Fallen. Vorarbeiten liegen nur sehr spärlich vor. Zwei Aufgaben sind es, welche sich meines Erachtens eine allgemeine Rhythmusphilosophie stellen muß: erstens eine logische, insofern es sich darum handelt, eine angemessene Definition oder wenigstens »Charakteristik« des Rhythmusbegriffes zu geben, und zweitens eine erkenntnistheoretische, insofern versucht werden muß, den Rhythmus in die Gesamtheit alles Gegebenen, in einen sogenannten Weltbegriff, einzugliedern und damit auch seine allgemeine axiologische Bedeutung festzustellen.

Ich wende mich sofort zur ersten Aufgabe, also zur definitorischen. Definitionen des Rhythmus sind schon sehr oft versucht worden. Selbst wenn man von solchen absieht, die in offensichtlicher Einseitigkeit z. B. nur den akustischen Rhythmus berücksichtigen und den optischen, kinästhetisch-motorischen usf. vernachlässigen, bleibt noch über ein Dutzend mehr oder weniger verschiedener Definitionen übrig. Ich gehe von einer sehr naheliegenden Definition aus, welche wenigstens einige Hauptmerkmale richtig angibt und etwa folgendermaßen formuliert wird: der Rhythmus ist die Rekurrenz, d. h. die regelmäßige Wiederkehr von etwas Gleichem in gleichen Abständen. Das Gleiche kann ein Reimbuchstabe oder eine Reimsilbe, eine Länge, ein Akzent, eine Silbenzahl, ein Ornament, eine bestimmte Säulen- oder Fensterform sein usf. Bald ist es ein bestimmtes Merkmal, bald ein bestimmtes Ding, bald ist es einfach, bald im Sinn eines Komplexes zusammengesetzt. Der Abstand kann zeitlich oder räumlich, ausnahmsweise zeitlich und räumlich sein.

Es leuchtet sofort ein, daß diese Definition in vielen Fällen zutrifft. Anderseits erheben sich bestimmte Bedenken, die uns meines Erachtens zu einer Abänderung oder wenigstens Ergänzung zwingen.

Mein erstes Bedenken knüpft an folgenden Fall an. Man denke sich eine akustische Reihe: á á á á ... ins Unendliche fortgesetzt und zwar so, daß nicht nur die á-Laute völlig gleich sind, sondern auch ihre Abstände genau übereinstimmen. Auf Grund der gegebenen Definition wäre die Reihe dann als rhythmisch zu bezeichnen. Ich gebe gern zu, daß man auch hier von einem Rhythmus im weitesten Sinn sprechen kann und schließlich die Definition solcher Termini bis zu einem gewissen Grade willkürlich ist. Wir sind dann aber jedenfalls gezwungen, außerdem noch von einem Rhythmus im engeren Sinn zu sprechen, der gerade für die Ästhetik sehr viel wichtiger ist. Dieser Rhythmus s. str. ist durch Gruppenbildung, Gliederung im prägnanten Sinne, charakterisiert, d. h. die Glieder der rhythmischen Reihe treten gruppenweise zusammen. In diesem engeren Sinn ist die Reihe á á á ... nicht rhythmisch, vielmehr ergibt sich im einfachsten Fall das Schema $\frown{ab}$ $\frown{ab}$ $\frown{ab}$ ... mit der rekurrierenden »Gruppe« $\frown{ab}$. Bald stimmen die Gruppen vollständig untereinander überein, bald nur in einem oder mehreren Gliedern oder Merkmalen, wie z. B. in der Reihe $\frown{abc}$ $\frown{dec}$ $\frown{fgc}$ ... Die einzelnen Gruppen können nochmals in Gruppen niederer Ordnungen gegliedert sein. Ich erinnere an Gebilde wie Fuß, Verszeile, Strophe, Takt, Periode usf.

Die ästhetische Bedeutung dieses Moments der Gruppenbildung läßt sich allenthalben nachweisen. Besonders deutlich tritt sie bei den numerativen Rhythmen[1]), wie z. B. bei dem Alexandriner hervor. Bei diesem ist das Gleiche in der Silbenzahl gegeben. Diese Gleichheit der Silbenzahl kann aber überhaupt nur dann merkbar und wirksam werden, wenn die 12 Silben zu einer Gruppe – Verszeile – irgendwie zusammengefaßt werden. Dies könnte in unvollkommener Weise rein zeitlich durch eine etwas längere Pause am Schluß einer jeden zwölfsilbigen Zeile geschehen. Sehr viel vollkommener erfolgt die Gruppenzusammenfassung dadurch, daß auf die letzte Silbe der Zeile ein Reim oder ein Sinnabschnitt — eine »coupe« in der Terminologie der neueren französischen Poetik — verlegt wird. Und selbst dies genügt dem Bedürfnis nach rhythmischer Gruppenbildung oft noch nicht; daher wird noch an bestimmten Stellen, in der Regel nach der 6. und 12. Silbe, eine Cäsur — gemeint ist natürlich die césure nicht im Sinn der antiken Metrik, sondern im Sinn der modernen französischen Poetik — verlangt. Das Gegenstück liefern die älteren spanischen Cuartetas, bei denen die sogenannten Assonanzen für unser Ohr so wenig zur Wirkung gelangen, daß die Gruppenbildung oft kaum merklich ist und der rhythmische Eindruck mitunter fast ganz ausbleibt. So wird es

[1]) Vgl. meine Vorlesungen über Ästhetik, Halle a. S. 1923, Bd. 1, S. 222ff.

auch begreiflich, daß die Gruppen, wenn sie rhythmisch wirken sollen, nicht zu lang sein dürfen. Den Wechsel von Tag und Nacht und den Wechsel der Jahreszeiten empfinden wir daher nicht als rhythmisch; erst in unserer Vorstellung, durch unser Denken kommt uns auch hier ein Rhythmus zum Bewußtsein.

Wir können die Forderung einer Gruppenbildung auch dahin formulieren, daß rhythmische Gebilde s. str., abgesehen von der Rekurrenz, d. h. der Wiederkehr von etwas Gleichem in gleichen Abständen, eine »Struktur«, und zwar, wie wir jetzt hinzufügen, eine irgendwie regelmäßig wiederkehrende Struktur, haben müssen. Durch diese Struktur trägt der Rhythmus bei, dem Gebilde den Charakter einer »Gestalt« im Sinn von Ehrenfels u. a. zu geben. Er wird zu einem Gestaltmoment[1]).

Man könnte übrigens die Meinung vertreten, daß auch in der soeben besprochenen Reihe á á á... die Gruppenbildung nicht gänzlich fehle, da man jedes einzelne á mit der nachfolgenden Pause als eine Gruppe auffassen könne, und daher von scheinbar eingliedrigen Gruppen sprechen[2]). Oder es ließe sich in der gleichen Richtung geltend machen, daß jedes á mit dem vorausgehenden Stimmeinsatz (etwa entsprechend dem griechischen Spiritus lenis und dem arabischen Hamza) eine zweigliedrige, nur scheinbar eingliedrige Gruppe bilde. Es muß nur betont werden, daß ein solches Minimum von rhythmischer Gruppenbildung für ästhetische Wirkungen meistens nicht ausreicht.

Mit der Struktur verbindet sich oft, aber keineswegs stets eine ungleichmäßige Verteilung der Intensitäten innerhalb einer jeden Gruppe. Das á ist stärker akzentuiert als der Stimmeinsatz und die nachfolgende Pause, die Arsis stärker als die Thesis usf.[3]).

Besonders bedeutungsvoll wird die Gruppenbildung dadurch, daß damit im Rhythmus nicht nur Relationen, sondern auch Komplexionen gegeben sind. Zu der Relationsauffassung von Gleichem kommt allenthalben die Komplexionsauffassung von Gruppen. Beide

---

[1]) Ähnliches meint vielleicht H. Riemann, wenn er behauptet, daß das Anhören eines Musikwerks durchaus nicht nur etwas zeitlich Verlaufendes sei, sondern am Schluß ein Ganzes »in einer Art räumlicher Existenz« vor der Seele stehe.

[2]) Vgl. K. Koffka, Zeitschr. f. Psychol. 1909, Bd. 52, S. 28 und 106. K. spricht von Rhythmus mit und ohne spezifische Gruppenbildung. — Die neueren französischen Poetiker bezeichnen jede einzelne Silbe des Alexandriners als »pied«.

[3]) Nicht kann ich beistimmen, wenn Koffka (l. c. S. 105) schlechthin behauptet, »daß der Rhythmus dadurch ausgezeichnet ist, daß Akzente auftreten, daß es also der Akzent ist, der den Rhythmus schafft.« Eine Reihe blau gelb blau gelb blau gelb kann einen rhythmischen Eindruck machen, ohne daß eine eindeutige Akzentuierung erfolgt. Immerhin ist die enge Beziehung zwischen Akzentuierung und Rhythmus anzuerkennen.

stehen in engster Wechselbeziehung. Bezogen auf die sogenannten intellektuellen Funktionen können wir sagen, daß zu der komparativen Funktion die synthetische hinzutritt.

Ein zweites Bedenken richtet sich gegen den Begriff des »Gleichen« in der zugrunde gelegten Definition. Wir sprechen besser von Gleichem oder Ähnlichem. So begnügen wir uns nicht selten mit unreinen Reimen[1]), und wir tragen kein Bedenken, die Arsen eines jambischen oder trochäischen Gedichts sehr ungleich stark zu betonen. Wesentlich ist indessen dieser Einwand schon deshalb nicht, weil sich in den meisten Fällen die Ähnlichkeit schließlich doch auf eine Gemeinsamkeit gleicher Bestandteile zurückführen läßt (von mir sogenannte »frustale«[2]) Ähnlichkeit). Immerhin existieren Fälle, in denen eine solche Zurückführung nur mit einigem Zwang[3]) möglich ist, so z. B. bei dem vokalischen Stabreim. In solchen Fällen sogenannter »propinqualer« Ähnlichkeit ist allerdings auch der rhythmische Eindruck gewöhnlich schwach.

Ebenso genügt auch für die Abstände in vielen Fällen die Ähnlichkeit statt der Geichheit. Wie weitherzig wir überhaupt speziell in der Dichtkunst gegenüber dem Faktor der Gleichheit sind, zeigen z. B. die Knittelverse. Hier genügt zuweilen eine auf den Endreim aufgebaute Gruppenbildung, um der Sprachmelodie einen rhythmischen Charakter zu geben.

Hiermit steht in einem leicht erkennbaren Zusammenhang auch die Tatsache, daß die Intervalle zuweilen ganz verschwinden können. Man wird gerade aus definitorischen Gründen zwischen fehlenden, leeren und unbetonten (unakzentuierten) Intervallen unterscheiden müssen. Bei einer Wellenlinie (Sinuskurve usf.) fehlen die Intervalle; in einer Verszeile sind die Intervalle zwischen den Worten, in einer isolierten Säulenreihe die Intervalle zwischen den Säulen leer; in der Fensterreihe einer Palastfassade sind die zwischen den Fenstern gelegenen Wandintervalle unbetont[4]). Wenn die Intervalle vollständig fehlen oder — wie die Wortintervalle in der Dichtkunst — sehr erheblich gemäß dem Inhalt wechseln, so verliert der Faktor der Intervallgleichheit, die »Äquidistanz« einen großen Teil ihrer Bedeutung. Die

[1]) Otto z. Linde hat bekanntlich solche geradezu gefordert und zu den Akkorden der Musik in Parallele gestellt.

[2]) *frustum* = Brocken, Teil. Ein Beispiel für propinquale Ähnlichkeit wäre die Ähnlichkeit zwischen orange und gelb.

[3]) Man könnte z. B. bei dem vokalischen Stabreim auf den gemeinsamen vokalischen Charakter und den gemeinsamen Stimmeinsatz (Spiritus lenis) hinweisen.

[4]) In den geformten Werken der Dichtkunst kombinieren sich oft leere Intervalle mit unbetonten, nämlich die Pausen zwischen den Wörtern mit den unbetonten, in weiterem Sinn gleichfalls als Intervalle fungierenden Thesen.

Gleichheit der Glieder höherer und tieferer Ordnung muß dann kompensierend auch für die Äquidistanz eintreten[1]).

Mein drittes und letztes Bedenken scheint mir von besonderer Bedeutung mit Bezug auf die Verwendung des Rhythmusbegriffs in der Ästhetik. Ich vermisse in der vorangestellten Definition das Merkmal der Variation. Wir verlangen wenigstens für den Rhythmus im engeren Sinn der Ästhetik, daß die in gleichen oder ähnlichen Teilen bzw. Merkmalen übereinstimmenden Gruppen (Füße, Verszeilen usf.) im übrigen variieren, d. h. eben nicht untereinander übereinstimmen. Eine absolut gleiche Wiederholung derselben Glieder oder Gruppen ist ein in der Kunst relativ selten verwirklichter Grenzfall des Rhythmus im weiteren Sinn. Wie wir in der Definition der Rose das Merkmal der roten Farbe, obwohl es nicht allen Rosen zukommt, doch nicht gern vermissen werden, so das Moment der Variation in der Charakteristik des Rhythmus. Unter den Künsten, in denen überhaupt der Rhythmus eine größere Rolle spielt, zeigt uns die Musik die Bedeutung dieses Moments der Variation des Rhythmus am klarsten. Die manifeste einfache Folge der Zählzeiten ist durch Pausen, Synkopen usf. sehr oft völlig gestört, ja scheinbar aufgehoben. Schließlich bleibt überhaupt nur ein gewissermaßen unsichtbares und unhörbares, aber doch fühlbares und hinzuvorstellbares Taktschema übrig. Musikalische Werke, in denen das Taktschema fortwährend in gleicher Weise durchgeführt ist, erregen unser ästhetisches Mißfallen. Analog gebaute Gedichte verfallen in den Bänkelsängerton. Kurz können wir sagen: zum Rhythmus s. str. gehört auch das Moment der Mannigfaltigkeit in der Einheit und Gleichheit. Zusammenfassend charakterisieren[2]) wir also den Rhythmus durch 4 Hauptmomente: Rekurrenz, Äquidistanz, Gruppenbildung und Variation.

Läßt man das Moment der Variation mehr und mehr überwiegen und dementsprechend die Momente der Rekurrenz und Äquidistanz zurücktreten, so daß die Wiederkehr von Gleichem sich in ganz unregelmäßigem Wechsel dem Inhalt anpaßt, so gelangt man z. B. in der Dichtkunst zu den »natürlichen und notwendigen Rhythmen« von Arno Holz. Diese Erweiterung des Rhythmusbegriffs halte ich für sehr bedenklich; sie muß schließlich zu einer Verflüchtigung und Auflösung des ganzen Begriffs führen. Nur im Sinn einer Grenzbetrachtung wird sie hier erwähnt.

Ich schließe hieran unmittelbar die Erörterung der schwierigen

[1]) In Anbetracht des beschränkten mir hier zur Verfügung stehenden Raumes muß ich auf die Ausführungen in meiner Ästhetik Bd. 1, S. 160 f. und 216 ff. verweisen.

[2]) Über den Begriff des Charakterisierens siehe Logik (Bonn 1920), S. 509 ff.

Frage, ob der Rhythmus und speziell der fühlbare und ästhetisch wirksame Rhythmus stets an Empfindungen oder wenigstens *anschauliche* Vorstellungen gebunden ist, oder ob es auch ästhetisch wirksame Rhythmen im Bereich der unanschaulichen Vorstellungen, *intellektuelle Rhythmen* gibt. Zunächst wird man gegen die letztere Annahme sehr erhebliche Bedenken haben. Die Reihe der ganzen Zahlen genügt unsrer ersten Definition des Rhythmus (im weiteren Sinn), ist aber von keinem ästhetischen Rhythmusgefühl begleitet, und auch wenn wir das Moment der Gruppenbildung hinzunehmen, also beispielsweise die Zahlenreihe 1, 3, 7; 11, 13, 17; 21, 23, 27 ... ins Auge fassen, stellt sich ein ästhetisches Rhythmusgefühl nicht ein. Dasselbe gilt von der Reihe $\frac{\pi}{2}, \pi, \frac{3}{2}\pi, 2\pi, \frac{5}{2}\pi \ldots$ und der Sinusfunktion, Kosinusfunktion usf. Gerade die letzten Beispiele scheinen besonders beweiskräftig; denn das fehlende ästhetische Rhythmusgefühl stellt sich sofort ein, sobald ich von dem abstrakten Begriff, z. B. der Sinusfunktion, zu der graphisch dargestellten, also anschaulichen Sinuskurve übergehe. Und doch muß man Bedenken tragen, ästhetisch wirksame intellektuelle Rhythmen absolut zu leugnen. Das triadische Prinzip mancher Neuplatoniker, z. B. des Proklos, die Architektonik in den Hauptwerken Kants[1]), der Dreitakt der Hegelschen Dialektik, die Symmetrie der Punkt- und Linienkoordinatenentwicklungen in der analytischen Geometrie, die durchaus nicht immer anschaulichen »Parallelismen« in manchen Schriften des alten Testaments sind Beispiele dafür, daß auf den allerverschiedensten Gebieten abstrakte Rhythmen bei empfänglichen Menschen ästhetische Gefühle, wenn auch meistens sehr schwache, hervorrufen können. Es ist auch nicht abzusehen, warum sich nicht gelegentlich die ästhetische Gefühlsbetonung rhythmischer Empfindungsgebilde auf abstrakte Vorstellungen übertragen sollte.

Überblickt man alle diese definitorischen Auseinandersetzungen, so fällt auf, wie frei sich unsere Definition oder vielmehr Charakteristik schließlich gestaltet hat, und wie alle scharfen Abgrenzungen vermieden worden sind. Mir scheint, daß dies durchaus den Tatsachen entspricht. Wir wollen das Gegebene der Welt und insbesondere gerade der ästhetischen Welt nicht in Schubladenkästen einer Museumsammlung sperren.

Das *zweite* große Problem der allgemeinen Philosophie des Rhythmus ist das *erkenntnistheoretische* der Einordnung des Rhythmus in die Gesamtheit des Gegebenen. Hier steht vor allem fest, daß Rhythmus allenthalben in den Erscheinungen auftritt. Teils ergibt sich

---

1) Vgl. auch über die Architektonik der reinen Vernunft Kritik der reinen Vernunft (Reclam), S. 628.

dies unmittelbar aus den Empfindungstatsachen, teils mittelbar aus der denkenden Verarbeitung derselben. Schon die Pythagoreer haben z. B. auf solche Rhythmen im Bau des Planetensystems hingewiesen [1]). Ebenso hatte man schon im Altertum auf den periodischen Charakter von Atmung und Herztätigkeit aufmerksam gemacht [2]), und bis zum heutigen Tag hat man immer wieder versucht, diese Periodizität auch für die Ästhetik zu verwerten, allerdings ohne nennenswerten Erfolg [3]). Auch in der Erregung der nervösen Elemente und in der einzelnen Muskelkontraktion hat die neuere Physiologie eine eigentümliche Rhythmizität festgestellt.

Für die allgemeine philosophische Betrachtung sind diejenigen Rhythmen viel wichtiger, welche von der Physik in den letzten 20 Jahren entdeckt und von Planck in der sogenannten Quantentheorie zusammengefaßt worden sind. Ganz populär ausgedrückt handelt es sich darum, daß die Energieabgabe eines sogenannten Oszillators nicht in jedem beliebigen Betrag erfolgen kann, sondern nur in Beträgen, die ganze Multipla einer für den bezüglichen Oszillator charakteristischen Energieeinheit sind. So zweifelhaft noch manche einzelne Sätze und Folgerungen der Quantentheorie sein mögen, so sicher steht dies Hauptergebnis fest. Wir haben daraus zu schließen, daß gerade auch in den elementarsten Vorgängen der Natur rhythmische Momente herrschen [4]).

Hieraus ergibt sich eine allgemeine naturphilosophische Auffassung, die für die allgemeine Philosophie des Rhythmus von größter Bedeutung ist. Ich muß zu diesem Nachweis etwas weiter ausholen. Man kann sich rein logisch sehr wohl eine Welt denken, in der nirgends Gleiches oder Ähnliches wiederkehrt, eine Welt durchgängiger Verschiedenheit. Tatsächlich weist jedoch die uns gegebene Welt überall Gleichheiten und Ähnlichkeiten auf. Es ergeben sich Regeln und darüber hinaus Gesetze [5]). Aus dem komplizierten Zusammen-

[1]) Vollständig aufgeklärt sind übrigens die annähernd rhythmischen Regelmäßigkeiten der Abstände der Planeten von der Sonne (Titius = Bodesche Reihe) auch heute noch nicht.

[2]) Vgl. auch Aristides Quintilianus in *De musica libri tres*, ed. Jahn, Berlin 1882, A 13 ff. u. B 15 und 17 und C 7. Ar. Q. lebte im 1. und 2. Jahrh. n. Chr.

[3]) Ich halte übrigens die Periodizität der Empfindungen, die wir von unsrer Herztätigkeit haben, für viel weniger wichtig als die Periodizität des Zuflusses sauerstoffreichen Blutes zur Großhirnrinde. — Übrigens dürfte auch der rhythmische Charakter des Gehens nicht bedeutungslos sein.

[4]) Auf den rhythmischen Charakter der sogenannten Atommodelle, der Formen und Strukturen der Kristalle, des periodischen Systems der Chemie usf. kann ich hier nur hinweisen.

[5]) Vgl. über diese Unterscheidung Kant, Kritik der reinen Vernunft, Reclam-Ausgabe S. 125.

wirken der Gesetze erklärt es sich, daß allenthalben Gleiches und Ähnliches wiederkehrt. Die Welt der Erscheinungen zeigt — wie man in Anlehnung an Kant sagen kann[1]), ohne eine Erklärung zu akzeptieren — eine durchgängige Affinität und Assoziabilität. Mir scheint aber auch damit die Gesetzmäßigkeit des Gegebenen nicht erschöpft. Man könnte sich nämlich wiederum sehr wohl denken, daß diese von Gesetzen beherrschte Welt zwar allenthalben Gleichheiten und Ähnlichkeiten aufweise, aber nicht im Sinn einer regelmäßigen Wiederkehr, sondern regellos zerstreut[2]). Nun scheinen mir aber die soeben mitgeteilten Tatsachen, vor allem die beispielsweise angeführten quantentheoretischen Tatsachen einwandfrei zu lehren, daß über die allgemeine Gesetzmäßigkeit und die zerstreute Wiederkehr des Gleichen und Ähnlichen hinaus eine Gesetzmäßigkeit von rhythmischem Charakter und dementsprechend eine rhythmische Wiederkehr des Gleichen und Ähnlichen, eine Rekurrenz im prägnanten Sinne vorkommt. Der Rhythmus wird so zu einer besonderen Teilerscheinung der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Welt.

Es liegt nahe, in diesem Zusammenhang an Platos mythische Darstellung der Weltschöpfung durch den Demiurg zu erinnern, der das κινούμενον πλημμελῶς καὶ ἀτάκτως εἰς τάξιν ἤγαγεν und sich dabei von dem Gedanken leiten ließ: μυρίῳ κάλλιον ὅμοιον ἀνομοίου (εἶναι)[3]), und dies nicht nur auf die Gesetzmäßigkeit überhaupt, sondern speziell auf die rhythmische zu beziehen. Erst durch die letztere wird die Welt wirklich zu einem »Kosmos« im strengsten Sinn des Wortes. Auch an Hegels »Rhythmus des organischen Ganzen« darf ich Sie kurz erinnern[4]).

Wo die letzte Wurzel dieser rhythmischen Gesetzmäßigkeit zu suchen ist, wird schwer zu entscheiden sein; man kann aber wohl die Hypothese wagen, daß sie in dem periodischen Charakter mathematischer Funktionen (wie 2π, 4π, ...) gelegen ist, also in ihrem Wesen logisch-mathematisch ist.

Damit erhebt sich auch die Frage, ob der Rhythmus nicht etwa ausschließlich subjektiv im Sinne Kants ist. Dies erkenntniskritische Problem kann im Rahmen dieses Vortrags nicht erörtert werden, nur so viel sei hier gesagt: selbst wenn man sich auf den Standpunkt stellt, daß unser Raum- und Zeiterlebnis ausschließlich subjektiv ist und das ihm zugrunde Liegende etwas durchaus anderes

---

[1]) L. c. S. 125 f., ferner 132, 508, 510, 512.

[2]) Vgl. Hegels Ansicht von der »sinnlichen Zerstreuung« (d. h. Zerstreuung in der Sinnenwelt).

[3]) Timaeus 29 A ff. und 33 B.

[4]) Vgl. z. B. Phänomenologie, Ausg. d. philos. Bibl. S. 38 und 40.

ist, wird man doch gegen Kant daran festhalten können, daß die zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit einschließlich ihres rhythmischen Charakters auch und sogar in erster Linie objektiv ist. Wir Menschen fassen diese rhythmische Gesetzmäßigkeit nur in einer besonderen Weise auf.

Die Untersuchung dieser Auffassungsweise des Rhythmus nach ihrer psychologischen Seite gehört nicht hierher. Wir haben, wenn wir nun in unsere Betrachtung auch die seelischen Vorgänge des Menschen einbeziehen, für unsere allgemeine Philosophie des Rhythmus gerade im Hinblick auf die Ästhetik nur die Tatsache festzustellen, daß das Rhythmuserlebnis durchweg von Lustgefühlen begleitet ist. Diese auffällige Zuordnung muß zunächst durch die Psychologie aufgeklärt werden. Die allgemeine Philosophie des Rhythmus kann sich an dieser Untersuchung nicht beteiligen, sie hat lediglich ihre Ergebnisse mit zu verwerten. Ich erinnere nur daran, daß man die positive Gefühlsbetonung des Rhythmischen aus seiner größeren Komplexibilität und Einprägbarkeit und der leichteren Übertragung in das Motorische zu erklären versucht hat. Die langsamere Ermüdung bei rhythmischer Tätigkeit ist vielleicht gleichfalls beteiligt. Bücher u. a. haben auf die Erleichterung gemeinsamer Betätigung, also auf das kollektive und damit soziale Moment aufmerksam gemacht. Soweit bloße Wiederholung in Betracht kommt, hat innerhalb bestimmter Grenzen das Gefühl des Bekannten als des Heimlichen im Gegensatz zum Unheimlichen, das Sekural von Avenarius[1]), sicher eine sehr große Bedeutung. Auch die vorhin erwähnten periodischen physiologischen Vorgänge können hier mit vielen Vorbehalten herangezogen werden.

Viele dieser Momente, wenn nicht alle, lassen sich unter den teleologischen Gesichtspunkt bringen, ohne daß damit eine tiefere Einsicht gewonnen wird. Vollends erscheint es überflüssig mit Volkelt von einer allgemeinen Weltteleologie und der Unterordnung unter den zielbewußten Willen der persönlichen Gottheit zu sprechen ... Auch bleibt zu bedenken, daß eine teleologische Erklärung, sei sie aristotelisch (Entelechie) oder darwinistisch (Selektion), durchaus nicht stets zutrifft. Wie ich an dem Beispiel des Lustgefühls am Veilchenduft auseinandergesetzt habe[2]), gibt es nicht wenige Lustgefühle, welche als ein teleologisch nicht verständliches Nebenprodukt der Entwicklung angesehen werden müssen.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß manche

---

[1]) Vgl. auch Aristoteles (?), Problem. 920 b: ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν, καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως.

[2]) Ästhetik, Teil II, S. 341 und 353.

der angeführten, zur Erklärung des rhythmischen Lustgefühls herangezogenen psychologischen Faktoren, wie insbesondere die Komplexibilität, in enger Beziehung zu Kants »subjektiver Zweckmäßigkeit« stehen: es handelt sich um die »zweckmäßige Übereinstimmung« des ästhetischen Gegenstandes »mit dem Verhältnis der Erkenntnisvermögen unter sich«, um »eine subjektive Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande!

Daß die rhythmischen Erlebnisse einschließlich des sie begleitenden Lustgefühls nach ihrer objektiven Seite sich ebenso wie die Harmonieerlebnisse und Hand in Hand mit diesen epigenetisch immer weiter entwickelt haben und weiter entwickeln, steht fest: Die Kausalgesetze (Naturgesetze) sind unveränderlich, von einer Entwicklung der Kausalgesetze kann keine Rede sein. Die zugeordneten — nach den von mir sogenannten Parallelgesetzen zugeordneten — seelischen Vorgänge zeigen demgegenüber eine fortgesetzte Weiterentwicklung, die immer neue Gesetzmäßigkeiten aufweist. Diese epigenetische Entwicklung ist, wie man es kurz nennen kann, kreativ. Welch gewaltige Entwicklung hat sich vom Geschlechtstrieb des Tieres und des primitiven Menschen bis zu der sentimentalen Liebe der Helden Jean Pauls vollzogen, ohne daß sich ein einziges chemisch-physikalisches Gesetz geändert hat! Die materiellen Dinge zeigen eine zunehmende Komplikation und Differenzierung, aber neue einfache Einheiten entstehen nicht; dieselben Atome bewegen sich nach denselben Gesetzen. Jede neue Farbenqualität, die sich phylogenetisch im Seelenleben der Tiere einstellte, bedeutete eine neue einfache Einheit, die nach einem neuen Gesetz bestimmten materiellen Vorgängen zugeordnet wurde. In besonderem Maße gilt dies auch von dem Rhythmuserlebnis und seinem begleitenden Lustgefühl. Hier hat die epigenetische Entwicklung, wie die Ethnologie einwandfrei zeigt, sogar unverhältnismäßig früh begonnen und sich bis heute fortgesetzt[1]).

Aber diese Entwicklung hat sich nicht nur rezeptiv und passiv vollzogen. Der Mensch greift auch aktiv, schöpferisch im strengen Sinn des Worts in sie ein. Die Kunst begnügt sich nicht, die in der Wirklichkeit gegebenen Rhythmen aufzufassen und mit Lustgefühlen zu begleiten und nachzuahmen, sondern sie gestaltet allenthalben das Wirkliche zu neuen rhythmischen Formen um. Der australische Eingeborene, der zuerst aus Nützlichkeitsmotiven parallele Einschnitte in die Opossumfelle seiner Kleidung machte, dann aber diese zu geschlängelten Linien umgestaltete[2]), schuf damit neue Rhythmen, die über das ihm gegebene

---

[1]) Ausführlicher ist dieser Gedanke entwickelt in den Kant-Stud. 1923, Bd. 28, S. 86.

[2]) Ästhetik I, S. 51, Fig. 12.

Wirkliche weit hinausgingen. Von diesen primitivsten Rhythmen bis zu den Rhythmen eines gotischen Doms läßt sich an der Hand der Kunstgeschichte diese fortschreitende Rhythmisierung des Wirklichen Schritt für Schritt verfolgen. Gewiß begnügt sich die Kunst oft genug auch mit bloßen zerstreuten Wiederholungen, mit zerstreuten, regellos verteilten Reimen, Ornamenten usf., aber allenthalben zieht sie auch die rhythmische Wiederholung im Sinn unserer Definition, die Rekurrenz, als ästhetisches Hilfsmittel heran. Der Rhythmus ist kein notwendiges und unentbehrliches, aber doch ein bevorzugtes Merkmal des Kunstwerks.

Eine ganz besondere Stellung nimmt in allen diesen Beziehungen die Musik ein. Sie ist mehr als alle anderen Künste auf den Rhythmus angewiesen [1]). Man kann sogar im Hinblick auf die Verhältnisse der Schwingungszahlen harmonischer Tongebilde die Behauptung wagen, daß auch an dem zweiten Elementarfaktor der Musik, der Harmonie, rhythmische Momente nicht unbeteiligt sind. Freilich hat man im Umsturztaumel der letzten Jahrzehnte wohl auch einmal von rhythmusloser Musik allerhand geredet, aber Kunstwerke sind aus diesem Gerede bis jetzt nicht hervorgegangen. Musik ohne Rhythmus erscheint uns kaum denkbar [2]), und mit Hilfe des Rhythmus schafft der Komponist eine ganz neue rhythmische Welt. Hier erreicht die schöpferische Vermehrung des Rhythmischen der Wirklichkeit ihren höchsten Grad [3]).

Damit gelangen wir zu unserer letzten Frage: Sind der Rhythmus in der Natur und der Rhythmus in der Kunst nur zufällige Konvergenzerscheinungen? Ein solcher Zufall ist äußerst unwahrscheinlich. Aber auch die Annahme, daß die Rhythmik der Kunst lediglich eine epigenetische Anpassungserscheinung wäre, die sich vollständig aus den angeführten psychologischen Faktoren erklären ließe, und zu der

---

[1]) Damit ist durchaus nicht gesagt, daß, wie Schopenhauer (ed. Grisebach II, S. 531) meint, der Rhythmus ein wesentlicheres Element der Musik ist als die Harmonie. — Bei der sonstigen Darstellung Schopenhauers muß man beachten, daß er den Terminus Rhythmus enger, als heute üblich ist, verwendet, nämlich auf das akustische und speziell das musikalische Gebiet beschränkt und den Terminus Symmetrie in sehr viel weiterem Sinn gebraucht, nämlich für alle räumliche Rhythmik. Auch die qualitative Rhythmik des Reims rechnet er nicht zum Rhythmus (l. c. S. 501).

[2]) Dies schließt selbstverständlich nicht aus, daß sich die Musik gegenüber der rhythmischen Gesetzmäßigkeit manche Freiheiten erlaubt, wie *Tempo rubato, accelerando* usf., Taktwechsel (z. B. von wunderbarer Wirkung im Streichquartett Op. 22 von Tschaikowsky), Betonungsverschiebungen u. a. m. Auch die sogenannte Polyrhythmie von Hindemith u. a. gehört hierher.

[3]) Vgl. hierzu z. B. auch Arn. Schönberg, Harmonielehre, 3. Aufl., Wien 1922, S. 248 ff.

höchstens noch einige Nebenprodukte nach Art der Wohlgefälligkeit des Veilchendufts hinzukämen (siehe oben S. 196), erweist sich als unzureichend. Wir werden vielmehr, an diesem Punkt angelangt, zu der Hypothese gedrängt, daß die Rhythmik der Natur und die Rhythmik der Kunst Teilerscheinungen einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit höherer Ordnung sind. Die Hypostasierung transzendenter Ideen ist dabei durchaus überflüssig, eine immanent geltende Gesetzmäßigkeit genügt, eine immanente Idee, und zwar Idee nicht im Sinn unseres gewöhnlichen Sprachgebrauchs als Denkakt, sondern im Sinn eines Eidos als einer Gattung von Relationen oder eben eines Gesetzes im gesamten Gegebenen. Wie man aber auch über diese Lösung denken mag, jedenfalls hängt mit dem ästhetischen Rhythmusproblem im letzten Grunde auch ein tiefes und schwieriges erkenntnistheoretisches Problem zusammen, auf dessen Bedeutung ich Sie in meinem Vortrag hinweisen wollte.

Mitbericht.

Paul Linke:

Es sollen nur zwei Punkte zur Kritik hervorgehoben werden; der erste betrifft wiederum die Definition des Rhythmus, der zweite ein erkenntnistheoretisches und zugleich ästhetisches Problem.

Unter der großen Fülle der möglichen Definitionen des Rhythmus verdient — Richtigkeit vorausgesetzt — sicher die einfachste den Vorzug. Ist die meines Herrn Vorredners die einfachste? Ihrem Wortlaut nach gewiß, sachlich kaum. »Regelmäßige Wiederkehr von irgend etwas Gleichem in gleichen Abständen« ist nach ihm die Grundlage alles rhythmischen Geschehens. Die Begriffe der Regelmäßigkeit und der Wiederkehr, die hier verwandt sind, stecken voller gegenstandstheoretischer Schwierigkeiten — so gebräuchlich sie uns aus dem täglichen Leben sein mögen. Vor allem aber sind sie überflüssig, da man in der Definition mit dem Begriffe der Gleichheit allein auskommen kann. Gleichheit und Wiederkehr stehen nämlich in engster Beziehung zueinander; wir können hier auf diese Beziehung nicht näher eingehen, doch läßt sich das, worauf es mir ankommt, immerhin nahebringen, wenn man etwa beachtet, daß, ein wenig übertrieben, das Gleiche geradezu als das Wiederkehrende betrachtet werden kann. Wiederkehr schließt ein Etwas ein, das wiederkehrt: ein identisches Etwas oder, wie sich aus gegenstandstheoretischen Betrachtungen ergibt, die nicht hierher gehören, gleiche Gegenstände. Ein »sich« wiederholendes absolut Verschiedenes ist Widersinn. Verhält es sich so, dann würde die Ziehensche Definition sogar von dem nicht geringen Vorwurf der Abundanz getroffen werden. Versuchen

wir daher, ohne den so belasteten Begriff der Wiederkehr auszukommen.

Wir können ihn (und sogar noch außerdem den ebenso bedenklichen der Regelmäßigkeit) sehr gut vermeiden, wenn wir vom Begriff der »Periode« ausgehen. Denn der Rhythmus ist eine periodische Reihe. Die einzelne Periode aber bestimmen wir einfach als die unmittelbare Folge verschiedener Gebilde. Die verschiedenen Gebilde heißen die Glieder der Periode. Mehrere gleiche Perioden, wenn sie wiederum unmittelbar aufeinander folgen, bilden eine periodische Reihe oder einen Rhythmus, — wobei selbstverständlich für alle derartige Aufeinanderfolge Zeit und Raum nicht unbedingt wesentlich sind (es gibt auch zeit- und raumfreie periodische Reihen — man denke nur an die offenbare Rhythmik der periodischen Dezimalbrüche.

Man wird nun vermutlich Anstoß nehmen an der in unserer Definition liegenden Behauptung, daß es sich in Periode und Rhythmus um unmittelbare Folge handeln müsse. Spielt nicht in den meisten Rhythmen das Intervall, die leere Pause, eine bedeutsame Rolle?

Gewiß, aber das braucht gleichwohl keinen Einwand gegen unsere Definition zu bedeuten. Nämlich:

Erstens besagt »unmittelbar« nicht soviel wie uneingeschränkt »lückenlos«, »stetig« usw., die Unmittelbarkeit kann eine relative sein, sie ist nur immer die jeweils durch die Sache geforderte Unmittelbarkeit. So ist in der Folge der natürlichen ganzen Zahlen eben diese uneingeschränkte Folge (1, 2, 3 usw.) die unmittelbare (im Gegensatz etwa zu 1, 3, 7 usw.).

Zweitens ordnet sich die Tatsache des Intervalls aufs beste in unsere Definition ein. Wer will uns denn wehren, das Intervall selbst als Glied einer Periode anzusehen? Das ist ohne Schwierigkeit durchführbar.

Dadurch gelange ich nun in einen beträchtlichen Gegensatz zu meinem Herrn Vorredner.

Die oben wiedergegebene Definition trifft nach seiner Ansicht den Rhythmus nicht vollständig, es muß vor allem noch die Gliederung in Gruppen hinzutreten. Ohne sie läge eigentlicher Rhythmus nicht vor, genauer: der Rhythmus würde ohne sie etwas sehr Äußerliches bleiben, ein bloßer »isophorer« Rhythmus, wie er dergleichen in seiner Ästhetik nennt.

Für uns liegt die Sache anders. Wir gehen ja von der Periode aus. Für uns ist also Gruppenbildung wesentlich für jede Art Rhythmus. Einen »isophoren« Rhythmus gibt es nicht. Aller Rhythmus ist »poikilophor« (um wieder einen Ausdruck der Z.schen Ästhetik zu

verwenden). Was Z. isophoren Rhythmus nennt, entpuppt sich für uns als ein Rhythmus mit zweigliederiger Periode, wobei das zweite Glied ein Intervall ist.

Natürlich verbietet es unsere Auffassung aufs strengste, von Rhythmus ohne Periodizität zu sprechen. Die Musik scheint hier einen Einwand nahezulegen. Sie zeigt ja zumeist mit jedem neuen ¡Takt auch neue Noten — bei gleicher zeitlicher Einteilung.

Wer so argumentiert, vergißt, daß die aufeinanderfolgenden Perioden nicht etwa identisch sein sollen, sondern nur gleich: nicht um ein real identisches Gebilde handelt es sich, das in aufeinanderfolgenden gleichen Fristen zur Erscheinung kommt, sondern um verschiedene, aber gleiche Gebilde: Gleichheit besteht immer nur in einer gewissen Hinsicht (oder auch in deren mehreren) und läßt eine Fülle von Möglichkeiten für die Verschiedenheit übrig. So besteht die gleiche Periode für die Musik lediglich in der zeitlichen Einteilung, die Interpretation dieses Gleichen durch die entsprechenden Klänge oder Noten kann im ausgiebigsten Maße wechseln. Es besteht aber nicht der geringste Anlaß, hier nun etwa von Rhythmus ohne Periodizität zu reden, wie dies seltsamerweise Ziehen in seiner Ästhetik tut.

Man sieht jedenfalls, wie sich unsere Definition trotz ihrer großen Einfachheit überall bewährt. Weitere Beispiele, zu deren Erörterung hier die Zeit fehlt, würden dies noch deutlicher veranschaulichen.

Nun zum zweiten Punkt. Wenn man von einem Gegenstande spricht, dessen Einheit zunächst sprachlich, nämlich geknüpft an einen einheitlichen sprachlichen Ausdruck, vorliegt, besteht immer die erste wissenschaftliche Aufgabe in der Untersuchung, ob dieser Begriff nicht vielleicht äquivok ist. Denn dann hätten wir es ja trotz des einheitlichen Wortes nicht mit einem einheitlichen Gegenstande zu tun.

Vielleicht ist Rhythmus ein äquivoker Ausdruck. Sicher ist, daß man bei der Analyse dessen, was durch das Wort Rhythmus bezeichnet wird, Scheidungen vornehmen muß, die von grundsätzlicher Wichtigkeit sind, genau so wie im Falle der Gestalt, wo die Sachlage dieselbe ist — wie denn überhaupt Rhythmus nichts anderes ist als ein Spezialfall der Gestalt.

Wir kommen dem, worauf ich hinauswill, am nächsten, wenn wir beachten, daß Rhythmus in dem Sinne, der uns hier vorzüglich angeht, ein ästhetischer Gegenstand ist (Gegenstand = Etwas, insbesondere Etwas, das nicht erlebendes Subjekt ist). Ästhetische Gegenstände sind generell intentionale Gegenstände. Dem wird man wohl bedingungslos zustimmen, wenn man, wie dies oft geschieht, Intentionalität mit Phänomenalität gleichsetzt. Ästhetische Gegenstände sind phänomenale Gegenstände; es gibt keine ästhetischen Gegenstände an sich:

sowohl das Natur- wie das Kunstschöne (die Grotten von Capri wie der Dom zu Köln) haben ihre ästhetischen Qualitäten niemals an sich, sondern nur für den Betrachter, — was nebenbei nicht hindern darf, anzuerkennen, daß sie gleichwohl Gegenstandsqualitäten (und damit auch bei der weiten Bedeutung, die wir dem Worte Gegenstand geben, selbst Gegenstände), objektive Qualitäten bleiben und nicht etwa zu Beschaffenheiten des Subjekts werden.

Wenn es nun bloß Rhythmen als ästhetische Gegenstände gäbe, so wären sie damit eo ipso generell als phänomenale Gegenstände charakterisiert. Nun gibt es aber auch Rhythmen an sich; der Herr Vortragende hat auf genug desgleichen hingewiesen. Jede Folge von Pendelschwingungen, die von niemand wahrgenommen wird, bildet ein Beispiel dafür. Aber es ist willkürlich, das Wort Rhythmus auch hier zu verwenden. Gleichwohl geschieht es allgemein und schadet nichts, wenn man sich dessen bewußt ist. Mehr noch: die Beziehung zwischen den beiden äquivok benannten Gebilden ist so eng, daß sich der gemeinsame Name schwerlich je wird vermeiden lassen.

Wir stellen nun ein von der Gestalttheorie her bekanntes Experiment an, das für die Rhythmusgestalt seine besonderen Konsequenzen hat. Wir isolieren die Glieder des Rhythmus gegeneinander. Wir brauchen dazu ja nur, wenn periodische leere Intervalle vorliegen, diese über ein gewisses Maß auszudehnen. Das Intervall wird im allgemeinen größer sein müssen als die (inkorrekt) sogenannte psychische Präsenzzeit, um die Gestalt, also den Rhythmus zu zerstören. Doch wie? Zerstört ist auf diese Weise doch nur die wahrgenommene Gestalt. Entspricht ihr ein physikalischer Tatbestand, entspricht etwa dem Rhythmus von Schmerzempfindungen, die jemand ätiologisch auf ihn treffende Stockschläge bezieht, der tatsächliche Rhythmus eines schlagenden Stockes in der physikalisch-realen Welt, so besteht dieser Rhythmus natürlich nach wie vor. Denn er untersteht unserer Definition genau ebenso wie früher. Aber das eigentlich Merkwürdige ist erst dieses:

Auch auf die subjektive Empfindungsfolge, und erst recht auf die etwa wahrgenommenen Schläge selbst, paßt unsere Definition des Rhythmus aufs vorzüglichste. Sie ist darum der physikalischen Gestalt völlig analog zu setzen.

Was aber ist nun eigentlich zerstört? Die Antwort lautet: nicht die physikalischen, nicht die wahrgenommenen rhythmischen Schläge, nicht auch die rhythmischen Empfindungserlebnisse sind es, wohl aber der wahrgenommene Rhythmus der Schläge, oder exakter: das als Rhythmus Wahrgenommene an den Schlägen und Erlebnissen. Der traditionelle Psychologismus der bisherigen Gestalttheorie hat verhindert, diesem wichtigen Unterschied gerecht zu werden.

Die Situation ist völlig analog der folgenden: ich höre zehn Töne nacheinander, ohne sie zu zählen noch sonst um ihre Anzahl zu wissen. Trotz dieses Nichtwissens sind »objektiv« nicht nur die physikalischen Tonkorrelate, sondern auch die empfundenen Töne und selbst die Tonempfindungen durch die Zehnzahl ausgezeichnet. Nur als durch die Zehnzahl ausgezeichnet, d. h. als zehn Töne und als zehn Empfindungen wird das Gegebene nicht erlebt.

Die Zehnzahl liegt implizit im Gegebenen, aber sie ist nicht explizit als besonderer Gegenstand gegeben und herausgestellt. Aber nur wenn etwas als expliziter Gegenstand gegeben ist, sollte man es intentionalen Gegenstand nennen. Geht es in der phänomenalen Gesamtheit des Gegebenen als »unbemerktes Moment« unter, so sollte man den Ausdruck »phänomenaler« Gegenstand vorziehen.

Doch zurück zum Rhythmus. Beispiele von bloß phänomenalen Rhythmen begegnen uns fortgesetzt. Wir gehen, springen, schwimmen und haben dabei Empfindungserlebnisse, die »objektiv« durchaus Rhythmen sind, die wir aber nicht immer als Rhythmen zu erleben brauchen. An dergleichen phänomenalen Rhythmen, von denen uns höchstens untergeordnete Teile einmal flüchtig gegenständlich bewußt werden, können sich mannigfache Lustgefühle knüpfen, niemals aber ästhetische. Um solche entstehen zu lassen, müssen intentionale Rhythmen vorliegen, wie sie etwa bei der Musik (nicht immer beim Tanz) typisch gegeben sind. So bietet das Erlebnis des Rhythmus ein ausgezeichnetes Beispiel für die Gattung von Gegenständen, die allein ästhetische Gefühle zu erwecken vermögen: die intentionalen, wie im Grunde schon die Schule Meinongs gewußt hat. Ästhetische Gefühle sind ausschließlich an intentionale Gegenstände geknüpft, sind in diesem Sinne Gegenstandsgefühle und dadurch von den Gefühlen des Angenehmen deutlich unterschieden, eine Behauptung, mit der ich mich wiederum in schärfstem Gegensatz zu meinem Herrn Vorredner befinde.

Otto Baensch:

Wenn wir gemeinhin von Rhythmus reden, so denken wir dabei zunächst an den Rhythmus in der Musik. In der Musik unterscheiden wir Melodie, Harmonie und Rhythmus. Dabei bedeutet der Rhythmus die Ordnung der Töne und Harmonien in der Zeit. Von der Harmonie können wir hier absehen, da Musik ohne Harmonie sein kann. Die Melodie ist ohne Rhythmus nicht möglich, weil es im Wesen der Töne liegt, eine Zeitdauer einzunehmen und in der Zeit aufeinander zu folgen. Sehen wir also in einer Melodie von den Unterschieden der Tonhöhen

ab und achten wir nur auf die Zeitdauer und die Zeitverhältnisse der Töne, so haben wir danach den reinen Rhythmus. Der reine Rhythmus besteht in der Folge einzelner Zeiten und in den Maßverhältnissen dieser Zeiten. Rhythmus ist ein Zeitverlauf, in dem einzelne Zeiten von gleicher oder wechselnder Dauer einander ablösen. Durch dieses Sichablösen der Einzelzeiten wird der an sich stetige Zeitverlauf gegliedert und der Rhythmus ist diese Gliederung des Zeitverlaufes. Die Gliederung kann nun entweder rational sein oder irrational, je nachdem die Maßverhältnisse der Einzelzeiten rational oder irrational sind. Ferner kann die Zeitgliederung periodisch oder unperiodisch sein, wobei die periodische Gliederung als solche natürlich rational ist, wenn auch die Untergliederung der einzelnen Perioden irrational sein kann. Rational und periodisch ist die Zeitgliederung in der neuzeitlichen Kunstmusik, zumal der klassischen, rational und unperiodisch in der Mensuralmusik, irrational und unperiodisch im gregorianischen Choral, so wie wir ihn in der Kirche wirklich hören. Da wir den letzteren nicht unrhythmisch nennen können, so muß sich das Wesen des Rhythmus schon an der irrationalen und unperiodischen Zeitgliederung erkennen lassen. Hier sieht man nun sogleich, daß die vorhin gegebene Definition des Rhythmus zu weit und schon dadurch unzureichend ist. Wir werden keineswegs jede beliebige Gliederung eines Zeitverlaufes schon als wenn auch noch so freien Rhythmus bezeichnen dürfen, und die Frage ist daher, welche Anforderungen an die Gliederung eines Zeitverlaufes gestellt werden müssen, damit sie als rhythmisch gelten könne. Man hat die Frage so beantwortet, daß man sagt, Rhythmus ist die Zeitgliederung, die ästhetisches Wohlgefallen erregt, während die Gliederung, die das nicht tut, eben auch nicht Rhythmus zu nennen sei. Da ich gegen den Begriff des ästhetischen Wohlgefallens Bedenken habe, so scheint mir eine andere Antwort nötig zu sein. Richtig ist an der mitgeteilten Antwort, daß sie das Prinzip der Auswahl, nach dem unter den möglichen Zeitgliederungen die, die Rhythmus sind, herausgehoben werden können, nicht in den Arten der Zeitgliederung selbst sucht, sondern in etwas anderem, das zu der Zeitgliederung hinzukommen muß, durch sie bedingt oder mit ihr gesetzt wird und gefühlshafter Beschaffenheit ist. Ich möchte demnach sagen, Rhythmus ist die Zeitgliederung, die wir als Ausdruck oder Träger eines Gefühls, einer Willensregung auffassen, in der sich uns ein Gefühl kundzugeben scheint, die uns nötigt, sie als Gefühlskundgebung entgegenzunehmen. Ist dies aber richtig, so knüpft sich daran ein weiteres. Die reine Zeitgliederung als solche, gewissermaßen als bloß mathematische Angelegenheit, kann nicht Gefühlsträgerin sein. Um dies werden zu können, bedarf sie einer vorgängigen Umdeutung. Sie be-

steht darin, daß die einzelnen Zeitstrecken, die als solche extensive Quantitäten sind, ihren Maßverhältnissen entsprechend zu intensiven Quantitäten im weitesten Sinne umempfunden werden, so daß aus den Zeitgrößen gewissermaßen Zeitgewichte werden und die Unterschiede von lang und kurz sich in solche von schwer und leicht verwandeln. Die gegliederte Zeit wird auf diese Weise eine Folge von gleichen oder unterschiedlichen Gewichten. Die Zeiteinteilung hat rhythmische Bedeutung nicht unmittelbar durch sich selbst, sondern nur mittelbar als Unterlage und Vertreterin einer Ordnung und Abstufung von Gewichtsintensitäten. Und der Rhythmus ist zeitliche Ordnung von Gewichten, wobei wir vorläufig bei den bloßen Zeitgewichten, also den in Intensitäten umgedeuteten Zeitextensitäten, stehen bleiben. Für den Rhythmus ist es nun aber weiter notwendig, daß das Bewußtsein eine gewisse Ordnung ganzheitlich ergreift, daß ihm die objektiv gegebene Ordnung der Gewichte zu einem Ganzen, einer Einheit wird, zu einem Gebilde oder einer Gestalt. Die Ordnung der Gewichte ist nicht die bloße des zeitlichen Nacheinander, wenn sie Rhythmus heißen soll, sondern sie muß zugleich zu einer wechselbezüglichen werden. Die einzelnen Gewichte sind nicht bloße Bestandteile des Ganzen, sondern im eigentlichen Sinne Glieder, die ebensosehr, wie sie das Ganze bedingen, auch vom Ganzen her bedingt werden, und ihre rhythmische Bedeutung von der Funktion her erhalten, die sie im Ganzen des Rhythmus auszuüben haben. Gliedhaftigkeit der Teile und Geschlossenheit des Ganzen gehören zum Rhythmus, durch sie unterscheidet sich auch der freieste und irrationalste Rhythmus von einem beliebigen Gewichtswechsel. Dasjenige nun, was die lediglich zeitliche Ordnung der Gewichte zu einer wechselbezüglich-ganzheitlichen macht, ist das in ihr aufscheinende, in und mit ihr gegebene Gefühl. Indem sie gleichsam zur Geste oder Gebärde eines einwohnenden Gefühls wird, wird sie damit zu einer Ganzheit und werden ihre Teile zu Gliedern. Der Rhythmus ist demnach sich in einem Gewichtswechsel, als in seiner Geste, ausdrückendes Gefühl. Gefühl ist aber eine Art von Qualität. Und wir haben nun folgende Verhältnisse. Der Stoff, in dem sich der Rhythmus verwirklicht und der ihm als Unterlage dient, wird zunächst in intensive Quantität umgesetzt und als Ordnung von Gewichten gedeutet. Diese Gewichte werden in Wechselbeziehung zueinander gesetzt und vermöge einer dabei entspringenden Gefühlsqualität zur Ganzheit zusammengefaßt. Ich erinnere hier an Eduard von Hartmann, der die Qualität als kategoriale Synthesis aus der Quantität hervorgehen läßt. Während aber bei Hartmann die Quantität in der Qualität als solche erlischt und nur die neu entstandene Qualität übrig bleibt, gehen in der Gefühlsqualität des Rhythmus die

Intensitäten oder Gewichte, deren Synthesis sie ist, keineswegs verloren, sondern die Gewichtsordnung bleibt bestehen, als der einheitliche Leib, in dem die Gefühlsqualität als Seele und Sinn allgegenwärtig ist. (Erwähnt sei, daß es die Tätigkeit des Künstlers ist, in umgekehrter Richtung ein ihn zu Gestaltung treibendes Gefühl in die entsprechende Gewichtsreihe aufzusplittern.) Das Herausscheinen einer eigentümlichen Gefühlsqualität aus der Gewichtsordnung und deren einheitliche Zusammenfassung vermöge eben dieser Qualität ist erst recht eigentlich das, was den Rhythmus zum Rhythmus macht. Hierdurch unterscheidet sich im besonderen der freie Rhythmus von der rhythmuslosen Aufeinanderfolge von Gewichten, wobei im einzelnen die Grenze zwischen jenem und dieser zweifelhaft sein mag. Es liegt im Stoff, der den freien Rhythmus trägt, irgendwie eine Aufforderung, ihn nach Gewichten zu gliedern und diese zur gefühlshaften Einheit des Rhythmus zusammenzufassen. Darüber ist aber nur *in concreto* zu reden. Haben wir nun die angegebenen Bestimmungen auf Grund des irrational und unperiodisch fundierten Rhythmus gewonnen, so sei hier noch wenigstens über die Periodizität, die vielen irrigerweise als unerläßliche Grundlage des Rhythmus erscheint, ein Wort hinzugefügt. Eine bestimmte Zeitgliederung, immer wiederholt, ist zunächst auch eine bloß mathematische Angelegenheit, so etwa, wie die periodischen Dezimalbrüche. Rhythmische Bedeutung gewinnt die Periodizität erst, wenn sie als Gewicht gedeutet wird. Wenn die Periodizität auch zuweilen gewichtsabschwächend oder gewichtsteigernd wirkt, so bringt sie doch meistens den Eindruck mit sich, daß das periodisch wiederholte Gleiche oder Ähnliche auch von gleichem Gewichte ist. So schafft die Periodizität sozusagen eine Maßgrundlage für das Steigen oder Fallen der Gewichte und macht dadurch eine als solche auch erlebbare rationale Regelung des Rhythmus durchführbar, vermöge deren Gewichtsordnungen von großer Verwickeltheit in leicht zu erfassender Weise aufgebaut werden können. In der Musik ist es bekanntlich der periodische Takt, der in diesem Sinne wirkt. Der musikalische Rhythmus bedarf des Taktes nicht, wie Mensuralmusik und Gregorianik beweisen. Aber durch den Takt erfährt der musikalische Rhythmus eine Durchsichtigkeit, die er ohne Takt nicht haben kann. Der Takt besteht in der periodischen Wiederkehr ebenmäßig eingeteilter Zeiteinheiten, die durch Setzung von Schwerpunkten als solche gekennzeichnet sind. Indem nun der meist unebenmäßige melodische Rhythmus so gestaltet wird, daß ihm zugleich ein Taktrhythmus eingewoben ist, hebt er sich von diesem zugleich plastisch ab und gewinnt dadurch an Klarheit, wie die Gestalt einer Kurve an Klarheit gewinnt, wenn ihr ein Koordinatensystem eingezeichnet wird. Im Gegensatz zum freien Rhythmus

nennen wir den taktmäßig gegliederten Rhythmus in der Musik gebundenen Rhythmus. Was in der Musik der Takt leistet, leistet in der Poesie das Metrum, durch das ebenso in ihr der gebundene Rhythmus sich vom freien unterscheidet. Ich kehre nun zum Anfang zurück. Wir gewannen unseren Begriff des Rhythmus an Hand des reinen Zeitrhythmus einer Melodie. Aber es gibt nun noch einen rein melischen Rhythmus der Melodie, der von ihrem Zeitrhythmus unabhängig ist. Dieser melische Rhythmus beruht darauf, daß auch die Tonhöhen als Gewichte zur Geltung kommen, wobei die melischen Gewichte den Zeitgewichten der Töne gleichlaufend oder widerstreitend sein können. Der Gesamtrhythmus einer Melodie ergibt sich erst aus dem Ineinanderspiel der zeitlichen und der melischen Gewichte. Bedenken wir nun, daß mehrere Melodien gleichzeitig geführt werden können, daß die dabei entstehenden Harmonien auch ihre Gewichtsverhältnisse und mithin ihren harmonischen Rhythmus haben, daß die dynamischen und Klangfarbenunterschiede ebenso auch Rhythmus begründende Gewichtsverhältnisse entstehen lassen, so ist zu sagen, daß der allseitig bestimmte Vollrhythmus eines Musikstückes analytisch kaum durchdringlich ist. Was uns aber hier angelegen ist, ist nicht dies, es ist vielmehr die Tatsache, daß der Begriff des Rhythmus eine über die bloße Zeitgliederung hinausgreifende Anwendbarkeit besitzt, und dies darum, weil allgemein dort, wo ein gegebener Stoff oder seine Teile als Gewichte gedeutet werden können, auch die Gefühlssynthese des Rhythmus vollzogen werden kann. Die Zeitgliederung ist nur als Unterlage und Anlaß einer Gewichtsgliederung rhythmisch. Rhythmisch wesentlich ist allein die Gewichtsgliederung, nicht aber die sie unterbauende Zeitgliederung. Und so wird der Begriff des Rhythmus mit Fug und nicht bloß analogisch auch auf solche Gewichtsgliederungen übertragen werden dürfen, denen keine Zeitgliederung zugrunde liegt, ja die von der Zeit überhaupt nicht berührt sind. Ich will hier nur die Raumgliederung nennen. Auch sie drängt zur Umsetzung in Gewichtsgliederung, und vermöge dieser Umsetzung können auch die räumlichen Maßverhältnisse die Unterlage rhythmischer Gefühlssynthesen werden. Demnach darf die Formensprache der bildenden Kunst mit vollem Rechte als Rhythmus bezeichnet werden. Zum Schluß sei noch ein Gedanke angedeutet. Wirklichkeitswissenschaftlich kann der Rhythmus nur als etwas Subjektiv-Seelisches angesehen werden. Die Gegebenheiten des Stoffes, auf denen er sich aufbaut, mögen als objektiv wirkliche vorhanden sein: die Umdeutung dieser Gegebenheiten in Gewichte, und die Zusammenfassung der Gewichte zu einer Gefühlsganzheit sind allemal eine Leistung der Seele. Anderseits ist aber die Art der Gewichtsumdeutung und der Gefühlszusammenfassung durch die Be-

schaffenheiten der stofflichen Gegebenheiten bedingt, und zumal die Kunstwerke, sofern sie Wirklichkeiten sind, suchen gemäß dem Willen ihres Schöpfers von dem aufnehmenden Betrachter den Vollzug eines bestimmten Rhythmus zu erzwingen. Wir verstehen ein Kunstwerk nur dann, wenn wir denselben Rhythmus aus ihm herausholen, den der Künstler in es hineingelegt hat. Ist der Rhythmus also auch eine subjektive Leistung, so ist diese Leistung doch objektgebunden. Indem wir ihn bilden, bilden wir ihn gemäß dem vorgeschriebenen Bildungsgesetz, und hierdurch gewinnt er doch wieder eine Art von Objektivität, er haftet für uns an dem Gegenstande, der ihn trägt, und die Gefühlsganzheit, die er ist, tritt uns als objektive gegenüber, er ist objektives, objektiv gestaltetes Gefühl. Hierdurch begreift sich nun folgendes. Für das wissenschaftliche Bewußtsein ist das Gefühl lediglich ein subjektiv-seelischer Vorgang. Für das außerwissenschaftliche Welterleben dagegen ist die ganze Welt gefühlsdurchdrungen und von Seele durchwirkt. Die Rhythmusbildung, die Rhythmopoiie, aber ist das große Mittel, unser Welterleben nach seiner Gefühlsseite gefühlsmäßig zu erfassen und zur Objektivität zu bringen. Auf diese Weise tritt der Rhythmus in Beziehung zum Logos und erweist sich als eine Gestalt des Logos, als ein Mittel, die Welt der Vernunft zu unterwerfen. Jeder stofferfüllte Rhythmus ist somit nicht bloß ein psychologisches Geschehen, das in der Zeit entsteht und vergeht, sondern darüber hinaus ein vernünftiges Sinngebilde, das, wie ein Satz der Wissenschaft, den Anspruch auf objektive übersichtliche Geltung erhebt.

Aussprache:

Johannes G. v. Allesch:

Es scheint eine wichtige Frage, ob man Rhythmus auch dort anerkennen kann, wo kein Erlebnis subjektiv vorhanden ist.

Daß die rhythmische bzw. die periodische Wiederholung weiter verbreitet ist als es den Anschein hat, ja, daß vielleicht überhaupt kein rhythmusfreies Geschehen vorhanden ist, darauf deuten Versuche von Percy Swindle, die im Berliner Psychologischen Institut durchgeführt worden sind. Es wurden an Eidechsen, die durch Abkühlung in starren oder halbstarren Zustand versetzt worden waren, zunächst rhythmische Bewegungen der Glieder durch Bewegung derselben vorgenommen, so daß eine passive Rhythmisierung entstand, ferner wurden dem Tier auf diese Weise mehrere verschiedene Rhythmen nacheinander eingeübt und dann ließ sich an den Bewegungen des wieder in normalen Zustand zurückgebrachten Tieres die Superposition dieser Rhythmen erkennen, der Bewegungsablauf ließ sich auflösen, bot aber für den unvorbereitet hinzutretenden Beobachter durchaus das Bild eines arhythmischen Geschehens. Ähnliche Versuche wurden auch an anderen Tieren vorgenommen, und der Gedanke liegt nahe, daß solche Auflösungen bei entsprechenden Voraussetzungen in sehr viel größerem Umfang möglich waren.

Wilhelm Lütgert
richtete in der Aussprache die Frage an den Hauptredner, ob ihm Rhythmus als etwas Objektives gelte, ob er einen Rhythmus in der Geschichte anerkenne.

Schlußwort:

Ziehen: Der Vortragende erklärt sich im Schlußwort mit bestimmten Ausführungen der Korreferenten einverstanden, gegen andere erhebt er Einwände. Herrn Professor Lütgert erwidert er, daß er in der Tat vom geschichtsphilosophischen Standpunkt auch in der Geschichte einen Rhythmus im weitern Sinne, etwa wie ihn Carlyle sich gedacht habe (Hypothese eines Spiralverlaufs), annehme.

David Katz:

Vibrationssinn und Rhythmus.

(Verhandlungsleiter: Paul Menzer.)

Wohl zu den am wenigsten umstrittenen Tatsachen der Rhythmusforschung gehört die Feststellung, daß auf keinem Sinnesgebiet rhythmische Gestalten eine solche Ausgeprägtheit besitzen wie auf dem akustischen. Man kann natürlich den Rhythmusbegriff weiter oder enger fassen, aber von höchster Unmittelbarkeit und in seiner Eindringlichkeit jedem demonstrabel ist der an akustische Träger gebundene Rhythmus. Die erste Frage, die wir an die Vibrationsempfindungen (VE.) richten wollen, lautet: Welche Ausgeprägtheit besitzen rhythmische Gebilde, deren Träger vibratorische Erlebnisse sind. Da die VE. den akustischen Empfindungen außerordentlich verwandt sind, so sehr, daß sie gelegentlich geradezu mit ihnen verwechselt worden sind, durfte man erwarten, daß vibratorische Rhythmen den akustischen nahestehen. Diese Erwartung hat sich in Versuchen bestätigt. Die vibratorisch-rhythmischen Gestalten stehen den akustischen an Deutlichkeit kaum nach, für beide gelten dieselben objektiven und subjektiven Bedingungen des Entstehens. Über das rein Tatsächliche hinaus hat eine solche Feststellung darum besondere theoretische Bedeutung, weil der Vibrationssinn entwicklungsgeschichtlich als ein Vorläufer des Gehörsinns betrachtet werden muß, und man darum erwarten darf, daß er, auch im Rhythmischen, manches klarer in die Erscheinung treten lassen wird, was im Akustischen infolge der vollzogenen Differenzierung bereits verdeckt und verwischt worden ist. Diese theoretische Betrachtung wird sich erproben an dem, was ich über Mikrorhythmik sowie über die Beziehungen zwischen sensorischer und motorischer Rhythmik werde auszuführen haben.

Die Notwendigkeit, die VE. von den Druckempfindungen scharf zu trennen, habe ich an anderer Stelle erwiesen[1]). Man kann sich VE.

[1]) D. Katz, Der Aufbau der Tastwelt, Leipzig 1925.

erzeugen durch Berührung einer schwingenden Stimmgabel. Beim Singen und Sprechen entstehen VE., die wir in den Kehlkopf und die ihm benachbarten Teile unseres Leibes, hauptsächlich in den Brustkorb, verlegen. Ich weise noch auf andere in unserem Körper erzeugte VE. hin, die wegen ihres rhythmischen Charakters unser besonderes Interesse verdienen, das sind die VE., die durch das Pulsieren unseres Blutes ausgelöst werden. Wenn wir unseren Pulsrhythmus verspüren, so ist das, wie die genauere Analyse zeigt, vornehmlich eine vibratorische Angelegenheit. Da der Pulsschlag eine sehr viel schärfere und ausgeprägtere Rhythmik besitzt als die auch rhythmisch verlaufende Atmung, so kommen wir zu der Feststellung, daß der einzige natürliche Rhythmus des Leibes, der uns von der ersten Stunde unseres Lebens bis zu seiner letzten begleitet, eben der Rhythmus des Blutes, ein vibratorischer ist.

Ich habe in meinem Tastbuch darauf hingewiesen, daß das zeitliche Gewand, in dem die VE. auftreten, dasselbe wie das der Gehörsempfindungen ist und nicht das der Druck- oder Farbenempfindungen. Eine Tonempfindung, eine VE. wird und vergeht in der Zeit, eine Druckempfindung, eine Farbenempfindung zeigt Dauer. Die hervorragende Stellung, welche die Tonempfindungen als Träger rhythmischer Gebilde einnehmen, hängt mit der hier herausgestellten Zeitform zusammen, und diese Zeitform läßt auch die VE. sich so ausgezeichnet zu starken rhythmischen Gestalten eignen. Die Rhythmisierung akustischer Eindrücke hängt einerseits von objektiven Faktoren, wie Schlagfolge, Pausengröße, Schlagstärke u. a., andererseits von subjektiven Faktoren, wie Aufmerksamkeitseinstellung, rhythmische Beanlagung u. dgl. ab. Nun haben wir unter Verwendung einer geeigneten Versuchsanordnung diese Faktoren in ihrer Bedeutung für den vibratorischen Rhythmus untersucht, und dabei hat sich die völlige Parallelität zwischen den Verhältnissen im Akustischen und im Vibratorischen ergeben. Man kann sagen: die für akustische Rhythmisierung gültigen Gesetze bleiben erhalten, wenn man sinngemäß im Vibratorischen dieselben Variationen wie im Akustischen durchführt. Mit der Nennung einzelner Gesetze kann ich mich nicht aufhalten, es käme auf die Namhaftmachung von Befunden heraus, die für das Akustische von Forschern wie Benussi, Bolton, Meumann, Koffka u. a. festgestellt worden sind.

Bei den soeben erwähnten Versuchen dienen die VE. zur Markierung und Pointierung von Zeitpunkten oder Zeitstrecken und lassen so rhythmische Eindrücke entstehen. Wir wollen hier von Phänomenen der Makrorhythmik sprechen. Neben diese vibratorische Makrorhythmik tritt noch eine vibratorische Mikrorhythmik, der im Akustischen nichts zu entsprechen scheint.

Bei einer VE. handelt es sich um eine in sich rhythmische Empfindung. Das sinnliche Material hat eine primitive Rhythmisierung erhalten, sie macht die eigentliche Lebendigkeit des Vorgangs aus, wir wollen sie als mikrorhythmisch bezeichnen. Jede Berührung einer dauernd erregten Stimmgabel läßt uns diese Mikrorhythmik erleben. Bei tieferen Stimmgabeln ist sie deutlich, um sich bei höheren mehr und mehr zu verlieren. Diese vibratorischen Mikrorhythmen haben nun beachtenswerte motorische Wirkungen, auf die etwas ausführlicher einzugehen wäre.

Nach einer von Le Dantec aufgestellten Theorie gibt es einen angeborenen nervösen Mechanismus, der eine direkte Anpassung der Stimmlippenschwingungen an die Frequenz der als Ton zum Bewußtsein kommenden Erregungen der Schnecke bewirkt. Diese Theorie ist von anderen Autoren aufgenommen worden. Wenn wir beim Singenlernen den richtigen Ton treffen, so beruht das nach ihr nicht auf einem blinden Ausprobieren, sondern mehr oder weniger gezwungen kommen wir zur richtigen Intonation. Im Vibratorischen scheinen nun ganz die entsprechenden Vorgänge konstatierbar zu sein. Taube Menschen werden beim Sprechunterricht angehalten, ihre eine Hand an den Kehlkopf des sprechenden Lehrers, ihre andere an den eigenen Kehlkopf anzulegen und nun die Stimmbänder so zu innervieren, daß sie in beiden Händen denselben Eindruck erhalten. Nach Gutzmann sollen selbst absolut taube Menschen bei der geschilderten Unterrichtsweise in die richtige Tonlage gezwungen hineinpendeln. Der Erfolg wäre also auch hier ebensowenig wie im Akustischen durch ein zufällig zum Ziel führendes Herumprobieren bedingt. Die sensorisch-vibratorischen Mikrorhythmen wirken sich im Sinne motorisch-vibratorischer Mikrorhythmen aus. Man muß bedenken, daß das Ohr ein hochentwickeltes Vibrationsorgan ist. Wenn auch die Töne die Mikrorhythmen im allgemeinen nicht mehr erkennen lassen, so spricht das doch nicht dagegen, daß die ihnen zugrunde liegenden sensorischen Erregungsvorgänge mikrorhythmische Effekte haben.

Jede Muskelinnervation erfolgt rhythmisch, nach neueren Untersuchungen beträgt die Zahl der nervösen Impulse im willkürlichen Tetanus etwa 50 in der Sekunde. Es ist sehr wahrscheinlich, daß sich die Muskelrhythmik in enger Abhängigkeit von der sensorisch-vibratorischen Rhythmik entwickelt hat. Spuren dieser Entwicklung lassen sich noch aufweisen. Manche Insekten haben besondere Schwirrorgane — ihre Schwingungsfrequenz läßt sich aus dem Flugton entnehmen —, welche der Erhaltung des notwendigen Muskeltonus beim Fliegen dienen. Ich erinnere weiter an die Tatsache, daß der Tensor tympani sich in der Stärke seiner tetanischen Innervation an die Stärke der das Ohr

treffenden Schallwelle anpaßt. Es liegt hier also eine Abstimmung des Motorischen auf das Sensorische der Intensität nach vor. Auf die Anpassung der Stimmlippenschwingungen des Tauben an die seine Hand treffenden Vibrationen haben wir schon früher hingewiesen. Allerdings ist eine so weitgehende Resonanz wie hier für die übrigen quergestreiften Muskeln nicht mehr vorhanden, sie zeigen eine autonome motorische Mikrorhythmik. Viel stärker vibratorisch erregbar scheinen die glatten Muskeln zu sein. Das vasomotorische System erweist sich als viel leichter dem musikalischen Effekt zugänglich (Pulsfrequenz), und so werden wir es auch den vibratorischen Wirkungen viel stärker ausgesetzt finden. Der musikalische Genuß von Gehörlosen beruht vornehmlich auf der vasomotorischen Wirkung vibratorischer Eindrücke, sie ist auch bedeutungsvoll für den Musikgenuß des Hörenden.

Vibratorische Mikrorhythmen finden in der medizinischen Praxis als Vibrationsmassage eine Verwendung, wobei die erstrebte Wirkung ganz verschieden sein kann. Zustände der mit einem nervösen Herzleiden verbundenen Angst und der Beklemmung können durch Vibrationen geeigneter Apparate zuweilen mit vorübergehender, zuweilen mit nachhaltiger Wirkung gemildert werden. Eine russische Ärztin, Frau Dr. Krakovska, teilte mir in diesen Tagen mit, daß sie bei gehörlosen Kindern durch vibratorische Beeinflussung teilweise Regenerationen des Gehörs erzielt habe. Ich erwarte noch nähere Mitteilungen über ihre Methode, deren Resultate gewiß ungewöhnlich, aber doch nicht ganz unmöglich erscheinen. Vibratorische Rhythmen scheinen auch in manchen Systemen moderner Gymnastik als lösende und entkrampfende Mittel eine größere Bedeutung zu haben, als man bisher angenommen hat. Soweit von einer Heilwirkung der Musik gesprochen werden darf, dürfte deren vibratorische Komponente daran beteiligt sein.

Die Bedeutung der vibratorischen Makro- und Mikrorhythmen tritt besonders deutlich hervor im Musikgenuß der gehörlosen Menschen[1]. Was über den Musikgenuß der taubstummblinden Helen Keller bekannt geworden ist, brauche ich hier nicht zu schildern. Sicher ist, daß sie vibratorische Rhythmen aufnimmt und daran Musikwerke unterscheidet. In einer amerikanischen Taubstummenanstalt wird Musik als Mittel zur Förderung der Disziplin verwandt. Man hört sicher mit Erstaunen, daß es in dieser Anstalt eine Musikkapelle gibt, die aus lauter an Gehörsdefekten leidenden, ja zum größeren Teil aus Tauben besteht. Es wird versichert, daß diese Kapelle, in der in erster Linie Schlaginstrumente,

[1]) Man vergleiche zu den folgenden Ausführungen D. Katz und G. Révész, Der Musikgenuß der Gehörlosen, Leipzig 1926.

daneben aber auch Blasinstrumente vertreten sind, gut spiele. Die wichtigste Rolle beim Musikgenuß der Musikanten spielt der vibratorische Rhythmus. Ganz ungewöhnliche Erfolge scheint Frau Dr. Krakovska bei der musikalischen Ausbildung gehörloser Kinder erzielt zu haben. Alle Kinder spielen die Gitarre und die Mandoline, die begabteren auch Klavier. Viele Kinder sollen sich ein absolutes musikalisches Gehör erworben haben!

Ich wende mich nunmehr dem Fall des gehörlosen Schweizer Sutermeister zu. Nachdem er mit 3 Jahren das Gehör total verloren hatte, machte er mit 55 Jahren die Entdeckung, daß er Musik genießen könne, und seit dieser Zeit ist er Musikenthusiast. Die Grundlage des musikalischen Genusses bilden bei Sutermeister VE., welche durch die Schallwellen vornehmlich im Brustkorb ausgelöst werden. Sutermeister hat eine ausgezeichnete ursprüngliche rhythmische Beanlagung, wie sich das aus seiner Lautsprache ergibt. Trägt Sutermeister seine eigenen Dichtungen laut vor, so geschieht das mit prägnanter rhythmischer Gliederung. Die Leistung ist sicher ungewöhnlich, trotz mancherlei Fehler. Sutermeister erkennt musikalische Werke bei späterer Darbietung wieder, wobei diese Leistung ganz wesentlich durch die rhythmischen Gestalten jener Werke mitbestimmt wird. Der Fall Sutermeister ist darum so bedeutungsvoll, weil er Komponenten des musikalischen Genusses in die Erscheinung treten läßt, die sich sonst leicht der Beachtung entziehen. Die beträchtliche Verschiedenheit, die zwischen dem Musikerlebnis des Normalen und Sutermeisters anzunehmen ist, macht es wahrscheinlich, daß es die vasomotorische Wirkung der Musik ist, die Sutermeister genießt. Sie fehlt nicht beim Hörenden, läßt sich aber nicht so leicht erfassen. Auch beim Hörenden sind die sinnlichen Wirkungen der Musik vorhanden, die wir in die Brust, in die Herzgegend bis hinunter in den Unterleib verlegen. Wenn nicht sonst, so verspüren wir die aufwühlende buchstäblich erschütternde Wirkung der Musik bei gewissen Orgelklängen, die von unserem ganzen Körper Besitz ergreifen. Die Orgelklänge wirken makro- und mikrorhythmisch unmittelbar auf das Vasomotorische umstimmend. Damit hängt zusammen, daß ein musikalisches Erlebnis uns noch lange gefangen halten kann, wenn von den musikalischen Vorstellungen selbst nichts mehr im Bewußtsein angetroffen wird.

Es ist ja stets aufgefallen, daß die Musik eine so mitreißende Gewalt über die Menschen auszuüben vermag. In der primitiven Musik spielt der Rhythmus eine alles andere überragende Rolle. Soweit nicht der eigene Leib als Instrument beim Klatschen und Schlagen Verwendung fand, wurden Schlaginstrumente von kräftiger Wirkung zur Markierung des Rhythmus verwendet. Die Wirkung war nicht nur eine

akustische, sondern auch, wenigstens für die Musikanten selbst, eine ausgesprochen vibratorische.

Eine vorzügliche Bestätigung erfahren manche der soeben entwickelten Anschauungen durch Feststellungen, welche Scherrer kürzlich gemacht hat[1]. Er führt aus: »Obwohl ich sehr unmusikalisch bin (kein Melodiengedächtnis, kein Intervallbewußtsein, qualitätenblind, ziemlich stumpf gegen musikalische Verstimmung), unterliege ich doch gefühlsmäßig der Musik. Die Klänge ergreifen mich sensomotorisch (vibratorisch).« Die hier gemachten Mitteilungen bestätigen aufs schlagendste die gar nicht zu überschätzende Bedeutung des Kinästhetischen (Vibratorischen) für den ästhetischen Genuß. Denn das ist ja ganz klar, daß auch beim normal Hörenden ganz ähnliche Wirkungen auftreten, wie sie hier geschildert werden. Nur kommt das eben nicht so deutlich zum Bewußtsein, weil unsere Aufmerksamkeit auf die Tonempfindungen gerichtet ist. Scherrer behauptet mit vollem Recht eine tiefe Verwandtschaft der sinnlichen Basis des Genusses in der Lyrik und im Musikalischen.

Mit einem kurzen Bericht über einen zweiten tauben Musikenthusiasten, der zugleich Dichter ist, möchte ich meine Betrachtungen schließen. Es handelt sich um einen Herrn Scheffler, der als Knabe völlig ertaubte. Er hat uns sehr beachtenswerte Mitteilungen über die Bedeutung der VE. für die Ausbildung der wiederzugewinnenden oder zu erhaltenden Sprache gemacht. »Das ... Mitschwingen gewisser Organe beim Sprechen ... ist ein vorzüglicher Regulator und Kontrolleur meines Sprachvermögens ... Ich erlernte als Tauber ganz ohne Lehrer Französisch, konjugierte französische Verben und erfreute mich an dem erfühlten Wohlklang dieser Sprache. Ich empfinde mein eigenes Sprechen fast als Hören. Die Kehlkopfschwingungen werden hauptsächlich in die Brust verlegt.« Die Bedeutung der vibratorischen Rhythmen bei all diesen Vorgängen versteht sich ja von selbst. Scheffler gibt noch die merkwürdige Tatsache an, daß er zu neuen Gedichten unglaublich schöne Melodien innerlich hört. »Ich dichte manchmal, um mir selbst Musik zu machen.« Das folgende Gedicht Schefflers, dessen gute rhythmische Qualitäten sehr zu beachten sind, bringt die Beziehungen zwischen dichterischem und musikalischem Erlebnis zu interessantem Ausdruck.

Eingesperrt in enge Schädeldecke
Grauer Dünste warme Ströme kreisen,
Oft erglühn sie, daß ich fast erschrecke,
Denn es schmilzt vor ihnen Stein und Eisen. —
Häuser, Bäume sinken in die Glühe
Breite Dunstesmasse und zergehen,

[1] Ed. Scherrer, Psychologie der Lyrik und des Gefühls. Zürich und Leipzig o. J.

Aber wieder, wenn ich mich bemühe,
Werden schöner sie mir auferstehn. —
Und es treibt in mir gleich wie von Hefen
Durch des Hirnes viel gewundne Gassen,
Und wie Hämmer schlägt es von den Schläfen
Auf die hingewälzten Glutenmassen.
Darum immer dies metallne Tönen
Wie von Eisenhämmern der Fabrik —
Immer sanfter wird der Masse Stöhnen —
Und nun will sich Form mit Klang versöhnen —
All mein Denken wird Musik. —

Mitbericht.

Johann G. v. Allesch:

Ein Korreferat zu dem von Herrn Katz eingeführten und der wissenschaftlichen Behandlung zugänglich gemachten Begriffen der Vibration und des Vibrationssinnes ist für mich nicht möglich. Aber ich möchte zwei Fragen an den Vortragenden stellen: 1. ob Qualitäten im Akustischen wie spitz, rauh und ähnliches, das man an den Tönen außer der spezifisch tonalen Qualitäten erkennen kann, nun dem Vibrationssinn zugeschrieben werden sollen, der dann mit dem Akustischen zusammenwirken würde und 2. ob auch Qualitäten aus anderen Sinnesgebieten, etwa das Flimmern oder der Glanz, wie er beim Wettstreit zweier Sehfelder entsteht, im selben Sinne zu deuten wären.

Aussprache.

Fritz Giese:

Um ein Anwendungsbeispiel für die Kunstwissenschaft zu bieten, möchte man darauf verweisen, daß der von Katz entdeckte Vibrationssinn möglicherweise erklären kann, inwiefern die Allgemeinverbreitung der neuzeitigen Jazzmusik und eines ungeordneten Tanzens möglich wurde? Auch wenn wir beiden Phänomenen einer volkstümlichen gesellschaftlichen Verhaltungsweise des Durchschnittsmenschen jede künstlerische Bedeutung absprechen, verbleibt dennoch die psychologische Frage, warum eigentlich diese internationale Popularität der Jazzrhythmik und der ungeordneten tänzerischen Bewegungstechnik in solchem Umfang zustande kam und auch ein gewisses Verwischen soziologischer Grenzen beim Individuum offenbarte? Zweifelsohne handelt es sich nicht um akustisch-musikalische Voraussetzungen, die Wirkungen ergeben, als um wesentlich irrtümlichere Wirkungen des Vibrationssinns, dessen Empfindungswelt durch das mannigfach bei Jazz benutzte Schlagzeug, aber auch durch einige der spezifischen Blasinstrumente, eindeutig anspricht. Auf die »artifizielle« Rhythmik, welche zumal die Großstadt in ihrer industrialisierten Bewegungstechnik entwicklungspsychologisch bietet und die eine zweite Welt neben der der natürlich-archaischen Rhythmik darstellt, habe ich bereits an anderem Orte hingedeutet (s. Girlkultur, München 1925). Erste Untersuchungen erwiesen ferner, daß insbesondere bei Jazz Mitbewegungen des Bezugsraums, des Tanzraums also, zustande kommen, die ausgesprochene »Schwingungserlebnisse« in der Menge ergeben. Eben diese würden uns sinnespsychologisch als Wahrnehmungsfall sehr viel ver-

ständlicher werden können, wenn wir den physikalischen Vorgang (Jazzmusik und Raumschwingungen) mit dem subjektiven Erleben (»Rhythmus«) durch die Funktionsform eines spezifischen Vibrationssinnes des Menschen verbinden. Was uns den Musikgenuß des Gehörlosen verständlich macht, erläutert uns umgekehrt das »Rhythmus«-Erleben des Normalen bei Jazz.

F. Adama van Scheltema:

Rhythmus in ethnologischer Beleuchtung: Reihung um eine Mitte.

(Verhandlungsleiter: Kurt Gerstenberg.)

Denken Sie sich in freier Ebene irgendeinen auffallenden plastischen Gegenstand, einen isolierten Baum, eine Stein- oder Holzsäule, einen Hügel, so werden Sie finden, daß dieser Gegenstand, dieses von der Natur oder von Menschenhand errichtete Mal, sich nicht beziehungslos zum umgebenden Raum verhält, sondern daß es den Raum auf sich bezieht, oder auch, daß wir den Raum auf das Mal beziehen. Warum das geschieht, interessiert hier nicht so sehr; je nach unserer mehr subjektiv-psychologischen oder objektiv-ästhetischen Einstellung ist zu sagen, daß wir auf Grund eines einfachen Einfühlungsprozesses dieses stolz und fest sich erhebende Mal als Beherrscher seiner Umgebung und diese Umgebung als sein Herrschaftsgebiet empfinden — oder auch wir sagen: das Mal wird im ununterbrochenen Kontinuum des Raumes unvermeidlich zum Meßpunkt, von dem aus wir den Raum beurteilen, zum ruhenden Pol, um den sich der Raum kristallisiert, gliedert. Ist das Mal nicht nach einer horizontalen Achse gerichtet — und das ist beim bildlosen Naturmal die Regel —, so wird sich diese Herrschaft nach allen Seiten gleich weit erstrecken. Und endlich ist noch zu sagen, daß diese magnetische Kraft, die uns zwingt, alle Raumpunkte auf diese plastische Mitte zu beziehen, schwächer wird, je mehr wir uns vom Mal entfernen, intensiver wird bei der Annäherung. Man kann sich den ganzen Sachverhalt nicht besser vergegenwärtigen, als wenn man denkt an die ringförmigen Wellen, die entstehen, wenn ein Stein ins Wasser geworfen wird: nach aussen zu werden diese Kreise immer größer, aber auch immer schwächer.

Soll nun aus irgendeinem Grunde die äußere Grenze dieses Herrschaftsbereiches angedeutet werden, so kann es sich nach dem Gesagten nur um einen kreisförmigen Gürtel handeln, sei es, daß man dazu einen einfachen Erdwall, eine Mauer, einen Pfahl- oder Bretterzaun, eine Hecke oder auch eine Reihe von Bäumen, Pfählen oder Steinen wählt. Und hier kommen wir schon auf einen sehr wesentlichen Punkt: werden solche isolierte Elemente zur peripheren Umgrenzung des vom Mal beherrschten Bezirkes gewählt, so können diese nur in der ge-

reihten Ordnung aufgestellt werden, nicht nur weil sonst der homogene Charakter der Umzäunung verloren ginge, sondern eben weil diese Elemente als das Endergebnis einer allseitigen, gleichmäßigen Ausstrahlung einer Mitte erscheinen. Die Reihung um eine Mitte ist in erster Linie als Strahlungserscheinung zu verstehen. Und schon hier möchte ich, obwohl wir es vorläufig nur mit totem Material, mit Steinen, Erdaufschüttungen usw. zu tun haben, auf den eigentümlichen organischen Charakter solcher zentralen Ordnungen hinweisen, der unwillkürlich unsere Gedanken auf zahllose radial gebaute Formen der Pflanzen- und Tierwelt hinlenkt: durch ihre gemeinsame Beziehung zu einem zentralen Punkt erscheinen die peripher gereihten Elemente als Glieder eines Organismus, dessen Seele in der Mitte lokalisiert ist.

Im Laufe meiner vergleichenden Untersuchung über die Kunst und Kultur unserer frühen Vorzeit und der Kindheit stellte sich nun immer überzeugender heraus, daß die hier angedeutete Form für eine ganz bestimmte frühe Periode der geistigen Entwicklung eine einzigartige Bedeutung und Geltung besaß bzw. noch besitzt. Was den eigentlichen Kunst- und Kultbau anbelangt, kann man geradezu behaupten, daß der Malbau und der Gürtelbau, von der ragenden Steinsäule bis zum mächtigen Grabhügel und vom Erdwall bis zum gigantischen Steinkreis, die beiden konstitutiven Elemente unserer vorgeschichtlichen Baukunst bilden. Ich kann hier nicht auf die vielen Varianten des gleichen Schemas eingehen, aber gebe zur Orientierung ein paar Beispiele, wobei ich betone, daß begreiflicherweise immer die plastisch betonte Mitte der Anlage, das Mal — Grabhügel, heiliger Stein oder Baum, Opferstein oder Opferfeuer u. dgl. —, das Allerheiligste darstellt, welches den gesamten Rundplatz durchseelt, heiligt, bis zu der äußeren Einfriedigung, wo die profane Außenwelt die geweihte Stätte umgibt.

Wurde die Einhegung durch einen geflochtenen Zaun, eine Reihe von Pfählen, eine Holzpalisade oder ähnliches vergängliches Material gebildet, so lassen sich solche Kreisanlagen nur an der Hand späterer Schriftquellen, für die frühe Zeit durch eine sorgfältige Bodenuntersuchung und neuerdings durch Flugzeugaufnahmen nachweisen. So fand Holwerda in Holland um gewisse Hügelgräber der späten Steinzeit (Glockenbecherstufe) die Spuren eines Ringgrabens und von Pfostenlöchern, also einer Umzäunung. Eine ganz entsprechende Anlage konnte der gleiche Forscher bei den um Jahrtausende später errichteten germanischen Grabhügeln nachweisen, und Marcellinus berichtet, daß die Germanen es vermieden, die von Flechtwerk, d. h. von einem geflochtenen Zaun eingefriedeten Brandgräber zu betreten. Wieder in die früheren vorgeschichtlichen Perioden führen die kürzlich von den Engländern gemachten Fliegeraufnahmen, welche die konzentrischen,

durch Holzpalisaden gebildeten Kreisanlagen nur durch die abweichende Farbe des dort wachsenden Getreides erkennen lassen. Und hier möchte ich auch meine Vermutung aussprechen, daß gewisse eigentümliche, strahlenförmige Zeichen unter den schwedischen Felszeichnungen der Bronzezeit keine Sonnensymbole sind, wie Sophus Müller meinte, sondern von Bäumen umstandene Rundplätze, heilige Haine also. Daß diese stark schematisierten Bäume ganz nach Art unserer Kinderzeichnungen »in die Fläche umgeklappt« werden, ist eine bekannte Erscheinung. Eine schöne Parallele bietet hier die Indianerzeichnung eines »Wassergottheiligtums«, welche genau die gleiche Anlage veranschaulicht.

Eine annähernde Vorstellung von der künstlerischen Wirkung dieser vorgeschichtlichen Zentralbauten erhalten wir nur da, wo die Einhegung durch größere, an Ort und Stelle gebliebene Steine geschah. Schöne Beispiele liefern hier die Rundgräber aus der nordischen Steinzeit, wo riesige Findlinge wie Grabwächter einen Reigen um das Steingrab schließen. Wurde die Grabkammer, wie wohl durchwegs der Fall war, bis zum Scheitel von einem Erdhügel gedeckt, so haben wir es mit einer Variante zu tun: das eigentliche Mal, der Grabhügel, wird zugleich zum geweihten Rundplatz, dessen Mitte vom Gipfel gebildet wird. Sollte aber über die rein ästhetische Bedeutung dieser raumumgrenzenden Gürtelbauten, dieser monumentalen »Gartenbaukunst«, noch ein Zweifel bestehen, so wird dieser wohl endgültig durch die eindrucksvollen Steinkreise Frankreichs und Englands beseitigt, die durch ihre riesigen Ausmaße und weit durchgeführte Gliederung das klassische Beispiel dieser eigentümlichen Baukunst darstellen. Sie sehen hier die Rekonstruktion des bekannten Heiligtums von Stonehenge bei Salisbury und erkennen aus dem Grundriß deutlicher die Anlage: als äußeren Ring finden wir einen Erdwall mit Graben von etwa 90 Meter Durchmesser. 30 Meter vom Wall entfernt folgt der äußere Steingürtel aus pylonenartig verbundenen Steinsäulen, dann ein Ring aus kleineren Menhirs, endlich das von fünf Trilythen und einem weiteren Steinkranz hufeisenförmig umschlossene Allerheiligste, der Altarstein.

Über die Bedeutung des Stonehengeheiligtums ist viel gestritten worden, aber so viel ist aus der neuesten Literatur mit Sicherheit zu entnehmen, daß die gesamte Anlage tatsächlich nach der Sonne orientiert war. Man erkennt im Grundriß deutlich die Achse: sie wird durch die in den Rundplatz führende, noch nachweisbare Straße bestimmt, die, oben rechts, den äußeren Ringwall durchbricht und über den Altarstein zu dem hinteren Trilythen führt, der, erheblich höher wie die angrenzenden, eine ausgeprägte Rückfront bildet. Und zwar ist auch nach den neueren, vorsichtigen Feststellungen diese Achse so gerichtet,

daß sie zu einer leider nicht genau bestimmbaren aber in die frühe Metallzeit fallenden Epoche den Punkt am Horizont bezeichnete, wo die Sonne um die Sommerwende aufkam. Diese Feststellungen sind für meine weiteren Ausführungen von so großer Bedeutung, daß ich Sie bitte, sich die ganze Situation noch einmal zu vergegenwärtigen: wir haben es hier mit einem der bedeutsamsten Kultorten aus der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends zu tun. Die Anlage zeigt einen Rundplatz mit Ringwall und mehreren um eine Mitte geordneten Steinreihen. Die gesamte Anlage ist orientiert, d. h. sie muß in erster Linie dem Sonnenkult gedient haben. Und zwar müssen wir annehmen, daß der Höhepunkt dieses solaren Kults von dem Augenblick bestimmt wurde, da die Strahlen der aufgehenden Sonne zurzeit ihrer größten Erdannäherung den äußeren Bannkreis durchbrachen und den mittleren Altarstein berührten.

Ich möchte nun versuchen, vom toten Material zum lebenden, von der vorzeitlichen Architektur zum vorzeitlichen Tanz zu gelangen. Um mich kürzer zu fassen, muß ich hier einen interessanten Weg, der zum Ziel führen könnte, ausschalten, nämlich den der Sprachforschung. Angedeutet sei nur, daß die altgermanischen Bezeichnungen für Tanz — tanzen zu der Überzeugung führen, daß der Tanz unserer vorgeschichtlichen Vergangenheit nichts mit dem erst im Mittelalter aus romanischen Ländern übernommenen Liebes- und Paartanz zu tun hatte, daß er vielmehr ein Gruppen- und zwar ein Reigentanz war und daß dieser wenigstens zum Teil einen symbolisch-dramatischen Inhalt besaß, der sich wahrscheinlich auf den Hochzeitsakt — wohlverstanden nicht auf die Liebeswerbung — bezog. Eine Bestätigung dieser stark hypothetischen Annahmen wäre dann auf zweitem Wege, an der Hand der heutigen Volkstänze zu gewinnen, die bekanntlich trotz aller späteren Kulturbeeinflussung noch uraltes heidnisches Kulturgut enthalten. Ich werde nachher noch kurz den Volkstanz heranziehen, möchte aber zunächst einen dritten und vielleicht etwas überraschenden Weg einschlagen, indem ich von den erwähnten Bauformen ausgehe und sage: diese Mal- und Gürtelbauten, die unseren vorgeschichtlichen Kultstätten das Gepräge erteilen, müssen zugleich Rahmen und Richtpunkt für die Gruppenordnung und Gruppenbewegung der bei der Kulthandlung versammelten Gemeinde gewesen sein. Die zentrale Gewalt, die diese Steinreihen unter dem Gebot der Mitte im Kreis ordnete, muß sich auch auf die Kultteilnehmer erstreckt haben in dem Sinn, daß diese das Allerheiligste, den Grabhügel, den Denk- oder Opferstein und den dabei beschäftigten Priester als Chor, d. h. im Reigen umstanden oder auch umgingen. Diese frühen Steinkreise erscheinen demnach als versteinerte Gruppenordnungen, genau so wie die hier nicht in Betracht

gezogenen, die heiligen Straßen begleitenden geradlinigen Steinreihen (Alignements) uns als das steinerne Bild einer Gruppenbewegung, der Prozession, erscheinen. Nebenbei bemerkt werden diese im Kreis aufgestellten Steine im Volksglauben vielfach noch jetzt tatsächlich als versteinerte Tänzer aufgefaßt und zwar, was für unsere späteren Ausführungen wichtig ist, als Hochzeitsgäste, die bei dem, in der Mitte vor sich gehenden Hochzeitsakt zugeschaut hätten und dafür bestraft worden wären.

Zur näheren Begründung dieses engen Zusammenhanges zwischen der typischen Bauform und der Tanzform oder Gruppenordnung unserer Vorzeit helfen uns einige wichtige Tatsachen. So wird aus der späten Heidenzeit berichtet, daß nach dem Tode Beowulfs zwölf Reiter den Grabhügel des gefallenen Helden umzogen, indem sie dessen Taten in Lobgesängen hervorhoben. Das war also ein Reigen um ein Mal, und zwar mit Umgang und Gesang. Schon erheblich hinauf, in die frühe Eisenzeit, führt uns eine glückliche Erklärung des Prähistorikers Behn, der in einer Sepulkralurne aus einem Grabhügel der österreichischen Hallstattzeit mit aufgehefteten stehenden und reitenden Figürchen eine Darstellung der bei der Bestattung geübten Grabzeremonie erblickt. Also auch hier ein Umstehen oder Umgehen des heiligen Mals. Es scheint mir aber, daß wir um weitere tausend Jahre, in die Bauzeit des Stonehengeheiligtums, hinaufgehen können, indem wir die dort gefundene Anlage mit gewissen historischen, zum Teil bis in die Gegenwart führenden Erscheinungen verknüpfen.

Hier muß ich nun ein Zwischenglied einschalten: in der Liederedda, sowohl in der Götter- wie in der Heldensage, findet sich wiederholt die Schilderung eines ganz bestimmten Vorgangs: die Werbung eines Helden um eine schwer erreichbare Jungfrau, das gleiche Motiv, das immer wieder in unseren Märchen nachklingt. Einmal ist es Freyr, der Sonnen- und Fruchtbarkeitsgott, der um Gerd wirbt, dann wieder Swipdag, der rasche Tag, der sich Menglod, eine Hypostase der Freya, erringt, endlich Siegfrid-Sigurd, der die in Schlaf versunkene Brynhild aufweckt und sich, nach der zweifellos älteren Fassung mehrerer Eddalieder, mit ihr vermählt. Die mythologische Bedeutung dieser Brautwerbungen ist natürlich klar: Freyr, Swipdag, Sigurd, sind Personifikationen der Sonne, welche die im Banne des Winters gefesselte Erde — Gerd, Menglod, Brynhild — befreit und befruchtet. Was hier aber in erster Linie interessiert, ist die Topographie, die szenische Fassung dieser Brautwerbungen: Gerd d. h. die »Umhegte«, ist von einem von Hunden bewachten Zaun umgeben, Menglod von einer Mauer, Brynhild von einer Schildburg, einem aus Schildern hergestellten Zaun, aber bei allen Dreien wird außerdem ein Flammenkreis, die Waberlohe ge-

nannt. Inmitten dieses Bannkreises sitzt nun immer die Jungfrau, meist auf »hohem Felsen« oder »Berge« und wartet, bis der Sonnenheld den Kreis durchbricht und sich mit ihr vereint. Eine solche Übereinstimmung ist nur möglich, wenn eine ältere, gemeinsame, festbegründete Anschauungs- und auf die Sonnenreligion bezogene Kultform vorliegt. Erinnern wir uns aber noch einmal an den Stonehengetempel, so sehen wir, daß die dortige Anlage vollkommen dem Rahmen dieser späteren Brautwerbungen entspricht: auch dort finden wir den mächtigen Bannkreis, auch dort diesen entscheidenden Vorgang: den Durchbruch der Sonne durch diesen Gürtel und ihre Berührung mit der Mitte, dem Altarstein. Der große, auch religionsgeschichtlich tief bedeutsame Unterschied ist aber der: was in der spätgermanischen Heidenzeit nur noch in sagenhafter Verkleidung zwischen anderen Sagen weiterlebt, tritt uns hier, in der frühen Bronzezeit, als reine Kultform entgegen, und während dort das männliche, aktive, befruchtende, solarische Prinzip und das weibliche, passive, empfangende, tellurische in personifizierten Gestalten erscheint, knüpft die Kulthandlung in Stonehenge offenbar an die konkrete Naturerscheinung, an die Strahlen des Sonnengestirns und an das von diesen berührte Steinmal an. Die Bindung des zentralen, erdhaften, weiblich-stofflichen Prinzips an ein Mal, einen Stein, einen Hügel oder Baum, ist aus späteren, historischen Quellen und aus dem Volksglauben wohlbekannt (denken Sie an die Nerthus, an Frau Holle) und wurde schon von Bachofen für das griechisch-römische Altertum nachgewiesen.

Auf viele sich unmittelbar anschließende Fragen kann ich hier leider nicht eingehen. Auf die nachweisbar zentrale Stellung des Sonnenkults während der Bronzezeit, aber auch auf die Tatsache, daß der Sonnenkult wohl durchwegs einen Erdkult, eine befruchtende Sonne die befruchtete Erde voraussetzt. Auf die eigentümliche Erscheinung, daß, wie in Griechenland, sämtliche männliche und weibliche Gottheiten des spätgermanischen Pantheons noch gewisse Züge eines befruchtenden Sonnengottes und einer empfangenden Erdgöttin erkennen lassen. Wobei ich nebenbei bemerken möchte, daß Frobenius' Annahme, in den nordischen Kulturen sei die Sonne als weiblich, in der Mittelmeerkultur als männlich empfunden worden, in dieser Verallgemeinerung durchaus irrig ist. Immer ist es der Sonnenheld und -gott, der uns entgegentritt, sowohl im Gotischen wie Althochdeutschen gab es ein Maskulinum »sunno« und noch im Mittelhochdeutschen ist ein Maskulinum »sunne« sehr häufig. Oder, um auf unsere Form zurückzukommen, immer wird dieses den Kreis durchbrechende, auf die Mitte zustrebende Element als männlich, diese Mitte selber als weiblich gedacht. Und hier möchte ich daran erinnern, wie denn doch diese ganze

Formsymbolik schon biologisch begründet, von der Natur vorgezeichnet erscheint: denken Sie an den Kranz von Staubblättern um die weibliche Narbe und an den von außen herangetragenen Blütenstaub, denken Sie an den Vorgang der Befruchtung, wo die männlichen Zellen gleichsam im Reigen die Eizelle umstehen und zusehen dürfen, wie der tüchtigste den äußeren Bannkreis durchbricht und sich mit dem Eikern in der Mitte verbindet.

Für uns maßgebend ist nun, daß die hier besprochene Form, und zwar mit dem gleichen uralten Inhalt, noch jetzt getanzt wird, noch jetzt Ordnung und Bewegung gewisser weit verbreiteten Gruppentänze bedingt. Ich komme hier auf Ihnen bekannte Tatsachen und kann mich daher kurz fassen, indem ich vor allem auf einen unserer Volkstänze aufmerksam mache, der schon durch seine Herkunft — er stammt von den Faröer — und höchst eigentümliche Melodie den uralten Charakter verbürgen mag. Die Tänzer stellen sich wie bei so zahllosen Reigentänzen, im Kreis auf, und zwar um einen Vorsänger in der Mitte. Das Lied dieses Vorsängers behandelt nun in 14 kurzen Strophen nichts anderes als das Brynhildmotiv, wobei der Reigen als Chor nach jeder Strophe den Kehrreim singt. Irgendwelche Komplikationen durch das Auftreten Günthers oder Gudruns gibt es nicht; das Ende vom Liede und vom Tanze ist, daß Sigurd mit scharfem Schwert die Brünne Brynhilds zerschneidet. Die vom Vorsänger gesagte Handlung wird vom Chor durch entsprechende Bewegungen und mimische Gebärden begleitet, beantwortet. Wichtig: dieser periphere Reigen befaßt sich in dem von ihm gesprochenen Kehrreim ausschließlich mit Sigurd, während der Vorsänger in der Mitte nur von Brynhild erzählt bis zu dem Augenblick, wo Sigurd sie erreicht. Hervorzuheben ist noch, daß Brynhild wiederholt als sitzend in hohem Saal, auf goldenem Stuhl, auf ödem Berge usw. geschildert wird, und daß um diesen Berg selbstverständlich rings die Waberlohe brennt. Mit anderen Worten, es ist die uns bekannte Form, die hier noch einmal wie in den alten Sagen genau geschildert, aber dann auch getanzt, im lebenden Menschenmaterial schauspielerisch dargestellt wird. Ich glaube, daß diese weitgehende formale und inhaltliche Übereinstimmung uns die Mittel in die Hand gibt, die für Stonehenge vorauszusetzende Kulthandlung in bedeutsamer Hinsicht zu ergänzen: Stonehenge gibt uns das erhaltene architektonische Gerippe, die Brautwerbungssagen der späten Heidenzeit den zum Mythus umgewandelten Inhalt, unser Faröertanz und seine Varianten aber höchst wahrscheinlich die Form, die Gruppenordnung und Gruppenbewegung, in der sich die Kulthandlung vollzog: der spätere Vorsänger war der Priester, der am Altarstein irgend einen rituellen Akt vollzog in dem Augenblick, da die Strahlen der aufgehenden Sonne den Stein

berührten, während die »Gemeinde« im Kreis um diese heilige Mitte gereiht stand und als »Chor« die Handlung in Wort und Gebärde begleitete.

Das Weiterleben der hier besprochenen Form in der Volkskunst und Kinderkunst wird dadurch bedingt, daß unser Bauerntum und seine Kultur nichts anderes sind als ein persistierendes, durch spätere Kultureinflüsse freilich vielfach abgewandeltes vorgeschichtliches Altertum, während der Geisteszustand unserer Kinder bis zur Pubertät eine spontane, ontogenetische Wiederholung der primitiv-vorzeitlichen Geistesstufe darstellt. Äußerst interessant wäre es, in Zusammenhang hiermit die Pflege des Malbaus und Gürtelbaus, des umhegten, vielfach von einem Mal beherrschten »Haines«, in der Bauern- und Kinderkunst zu verfolgen. Ich habe das an anderer Stelle getan und kann hier nur ein paar Beispiele zeigen, wobei zu bemerken ist, daß auch der eingefriedete Hof, der Friedhof, um das Bauernkirchlein im Grunde genommen nichts anderes ist, als ein eingehegter, von einem plastischen Mal — dem Kirchlein — beherrschter und geheiligter Hain. Auf Grund eines Anagramms, cor Jesu = os cervi, wird hier Christus in der Gestalt eines Hirsches dargestellt, und zwar wieder in einem regelrechten heiligen Rundplatz. Übersetzt man die Form in die Gruppenordnung, so ergibt sich wieder der Reigen, in diesem Fall der 14 Nothelfer um das Christkind. Das sind christlich-kirchliche Deutungen der altbekannten Form, aber daneben lebt diese traditionell weiter in den unzähligen Varianten des alten, heidnischen Befruchtungstanzes, die uns aus den Reigentänzen der germanischen und slawischen Völker so bekannt sind, gleichgültig ob sich der Reigen um einen Maibaum als Mal und Symbol der Vegetation schließt, oder um das Oster- oder Sonnwendfeuer — denken Sie an den Paarsprung durch das Feuer und die vielfach sich anschließenden Verlobungen —, oder endlich, ob es sich um die bekannten Liebestänze handelt, die sich samt und sonders als Abwandlungen unseres Faröertanzes und damit des uralten Brynhildmotivs zu erkennen geben, mögen sie im Laufe der Zeit auch immer mehr ihren ursprünglichen mythologischen Inhalt verloren haben.

Ich muß hier darauf verzichten, nachzuweisen, daß auch die Baukunst unserer Kinder, dort wo diese spontan Formen schaffen, nur vom Gesichtspunkt des Mal- und Zaun- bezw. Gürtelbaus zu verstehen ist: von dem einzelnen aufrecht gestellten Baustein bis zu den Türmen und Sandburgen, von den gereihten Ordnungen bis zu den sorgfältig mit Tannenzapfen umhegten Gärtlein. Mein Töchterchen legte in die Mitte eines großen Obsttellers zwei Apfelsinen und ringsherum auf den Rand eine Reihe von Äpfeln. Auf meine Frage: »Was ist das?«, sagte sie, auf die Mitte zeigend: »Das sind die Prinz und Prinzessin

und das« — die Äpfel — »sind die Wächter«. Hier zeigt sich also, unter dem Einfluß des Märchens, sogar ein Anklang an das Hochzeitsmotiv. Und ein Gemälde Slevogts zeigt uns eine junge Brynhild, die sich selber ihren Bannkreis, ihre Waberlohe, baute. Etwas anders verhält es sich mit dem Kindertanz, denn, wie das Märchen, sind die Reigentänze unserer Kinder nicht spontan erfunden, keine spontane ontogenetische Wiederholung, sondern sie stammen aus dem Volkstanz und somit mittelbar aus dem vorzeitlichen Kulttanz selber. Dabei ist die Form dieser Kinderreigen manchmal auffallend rein: bei dem in allen germanischen Ländern bekannten Dornröschentanz sitzt Dornröschen, d. h. die frühere Brynhild oder die noch frühere Erdgöttin, in der Kreismitte, der Reigen stellt den Bannkreis, die Dornhecke, dar und singt zugleich den Inhalt des Dramas, bis zum Schluß der Prinz, d. h. der Sonnenheld, auf die Mitte zutritt und mit dem geduldig wartenden Dornröschen tanzt. Nun ist es aber klar, daß, wie bei den meisten Volkstänzen, der mythologische Inhalt dieser getanzten Formen für das Kind gar keine Bedeutung mehr besitzt. Ob der Hollerbusch, um den sich die Ringelreihe schließt, der Erdgöttin Frau Holle heilig ist und ob Dornröschen die im Winterschlaf erstarrte Vegetation bedeutet, das ist dem Kinde natürlich gleichgültig und unbekannt, um von dem eigentlichen Befruchtungsmotiv ganz zu schweigen. Und so komme ich auf einen weiteren, ganz besonderen Inhalt der hier besprochenen Form zu sprechen, der nun nicht nur für das Kind und für das Volk, sondern für den primitiven Menschen im allgemeinen von größter Bedeutung gewesen sein muß: das ist der soziale Inhalt dieser gereihten Ordnungen um eine Mitte. Denn der ganze Reiz, den diese Reigen für unsere Kinder besitzen, ist doch der, daß sie sich schon durch die gereihte Aufstellung um einen zentralen Punkt als Glieder einer Ganzheit, der Spielgemeinschaft, empfinden, die nun dadurch, daß alle Beteiligten im gleichen Augenblick die gleiche rhythmische Bewegung, das gleiche Wort, die gleiche Melodie wiederholen, als ein einheitlich beseelter, lebendiger, überpersönlicher Organismus erscheint. Und darin liegt zum Teil die eigentümliche Bedeutung dieser Form für den konkret gebundenen Geist einer bestimmten, sagen wir der »primitiven« Bewußtseinsstufe: die Idee der Gemeinschaft könnte nicht besser konkretisiert, nicht augenfälliger verwirklicht werden, als in diesen zentralen Ordnungen, wo die peripher gereihten Elemente sich gemeinsam auf einen einzigen Punkt beziehen, als Ausstrahlung dieser gemeinsamen Mitte erscheinen. Daraus versteht sich, daß diese Gruppierung im Kreis nicht nur bei den eigentlichen Kulthandlungen, sondern auch z. B. bei den, freilich gleichfalls geheiligten Thingversammlungen die Regel war. Wir wissen das aus den Schriftquellen,

kennen aber auch hier persistierende Formen: in einigen Schweizer Kantonen ist diese Ordnung der stimmfähigen Bevölkerung bei den gesetzgebenden Versammlungen noch jetzt Sitte.

Wesentlich zum Verständnis unserer Form ist noch folgendes: wir fanden schon, daß die Heiligkeit dieser geweihten Rundplätze sich nach der Mitte »konzentrierte«, um in dem heiligen Mal, dem Grabhügel, dem Priester am Altarstein, dem Gesetzessprecher der Thingversammlung usw. zu gipfeln. Hier aber ergibt sich ein Zug, der für die primitive, naturgebundene Bewußtseinsstufe geradezu maßgebend ist: in der besprochenen Anordnung der Gemeinschaft um eine Mitte erscheint das Heilige gleichsam von der versammelten Gemeinde gesetzt, von ihr bestimmt, so wie umgekehrt die Gemeinde als periphere Ausstrahlung dieses zentralen heiligen Prinzips erscheint, aus dem einfachen Grunde, weil beim Kreis Umkreis und Mitte sich gegenseitig bedingen, die Mitte erst dadurch zur Mitte wird, daß sie die Mitte eines Umkreises darstellt. Um sich die geistesgeschichtliche Bedeutung dieser Form voll und ganz zu vergegenwärtigen, bedenke man, was in der anschließenden Epoche des christlichen Mittelalters geschieht: die Naturreligion wird von einer abstrakten Geistesreligion abgelöst, das Heilige erscheint nicht mehr als eine zentrale Synthese der Volksgemeinschaft, sondern es wird der in der Kirche versammelten Gemeinde antithetisch, eben als das Nichtgemeinsame gegenübergestellt, die Gemeinde verhält sich nur noch zuschauend, passiv, bei der vom Priester am Altar vollzogenen liturgischen Handlung. Sie bildet nicht mehr selber den »Chor«, den Reigen, sondern sitzt dem Chor gegenüber. Die Antithese zwischen dem Profanen und Heiligen, Volkstum und Priestertum, Diesseits und Jenseits, Natur und Geist, Körper und Seele hat sich vollzogen.

Auf Grund solcher Erwägungen gewinnt unsere Form einen ganz besonderen Wert für die Beurteilung der geistigen Eigenart und der geistigen Entwicklungsvorgänge in uns fremden Kulturen. Denn, um dies hervorzuheben, diese Ordnung der Reihung um eine Mitte, sei es in der Baukunst, im Kult, im Tanz oder auch in der Ornamentik, ist durchaus nicht rassenpsychologisch gebunden, sondern sie erscheint vielmehr bezeichnend für die primitive, naturgebundene Geistesstufe sämtlicher Rassen, und so ist sie noch heute bei den rituellen Tänzen und Zeremonien der sog. Naturvölker allgemein verbreitet. In diesem Zusammenhang darf ich Sie an den Tanz der Israeliten um das goldene Kalb, vermutlich den einst heiligen Sonnenstier, erinnern: auch hier, d. h. um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends, erscheint der Reigentanz um das Mal als die ältere, primitivere Kunst- und Kultform, als ein Rückfall in die »heidnische« Naturreligion, nach

der bereits erfolgten Anerkennung einer abstraktgeistigen Gottheit. Ich kann hier nicht weiter auf diese und ähnliche Analogieerscheinungen eingehen, möchte dagegen noch kurz darauf hinweisen, was sich tausend Jahre später in Griechenland ereignet. Ich übergehe hier die höchst interessante Schilderung altgriechischer Reigentänze, die wir bei Homer in der bekannten Beschreibung des Schildes des Achilles finden, erinnere Sie aber vor allem an die Entwicklung des griechischen Theaters. Das griechische Drama entstand bekanntlich aus einem regelrechten Reigentanz, dem Dithyrambus, der zu Ehren des Fruchtbarkeitsgottes Dionysos gesungen und getanzt wurde. Dabei war die Gruppenordnung genau die gleiche wie bei unserem Faröertanz oder wie wir sie für die Kulthandlung in Stonehenge voraussetzen mußten: in der Mitte befand sich der Priester auf der Thymele, der vorspringenden Altarstufe, und rings im Kreis begleitete der Reigen, der »zyklische Chor«, in Tanz und Gesang die zentrale Kulthandlung. Nach der Mitte des sechsten Jahrhunderts wird aber die dramatische Handlung aus der Orchestra, dem heiligen Rundplatz, nach einer Seite verlegt, sie wird mitsamt dem Chor bzw. den Chören antithetisch der Zuschauermenge gegenübergestellt. Bedenkt man, daß gleichfalls im sechsten Jahrhundert das Auftreten der antithetisch gedachten strengen Frontalfigur fällt, daß zu der gleichen Zeit Männer wie Pythagoras, Xenophanes, Parmenides, Zeno eine entschieden abstraktgeistige, zum Teil monotheistische Richtung in Philosophie und Religion vertreten, so findet man, daß auch hier der Übergang von der synthetischen Form, der Reihung um eine Mitte, zur antithetischen Ordnung mit einer genau bestimmbaren geistigen Entwicklung zusammenfällt, die wir als den Übergang zum griechischen Mittelalter bezeichnen dürfen.

Das sind einige der wichtigsten Bemerkungen, die ich über dieses unerschöpflich reiche und weit verzweigte Thema machen wollte, über die ästhetische, die soziale, die religiöse, endlich auch über die geistesgeschichtliche Bedeutung dieser zyklischen Ordnungen. Irre ich mich nicht, so haben wir es hier mit einer Form zu tun, die uns dabei unterstützen kann, die geistige Entwicklung der Menschheit viel strenger und systematischer als es zumeist geschieht nach Perioden zu gliedern und zunächst die sogenannte primitive, natur- oder konkretgebundene Geistesstufe in den einzelnen Kulturkreisen nachzuweisen und abzugrenzen.

Mitberichte.

Herbert Kühn:

Mit 2 Abbildungen.

Das Problem der Reihung um eine Mitte ist in erster Linie ein ornamentgeschichtliches. Jedes Ornament ist der geformte Ausdruck

der Beziehung des schmückenden Elementes zu dem geschmückten. Diese Beziehung wird entweder tektonisch oder atektonisch sein, sie unterstreicht entweder den Träger oder sie negiert ihn. Im Falle der Negation schafft sich das Ornament eine Funktion, in der es unabhängig von dem Träger seinen eigenen Gesetzen folgt. In der tektonischen Ornamentik dagegen besteht die gegenseitige Verbundenheit. In dieser Sphäre ist zu scheiden zwischen Ornamentik zentraler oder axialer Gliederung, horizontaler, vertikaler oder flächenhafter Reihung.

Die Reihung um eine Mitte ist eine zentrale Gliederung, sie ruht auf dem Bedürfnis, die Welt in Ordnung und Gesetz einzubinden, ihr den Logos der Organik aufzuzwingen, ein Moment, das sich in jeder tektonischen Ornamentik offenbart, das aber wohl bei dem Motiv der Reihung um eine Mitte am deutlichsten als Objektivation eines Erlebnisinhalts in die Erscheinung tritt. Es ist nun auffällig, daß in prähistorischer Zeit dies Motiv sehr häufig vorkommt und zwar besonders häufig in dem nordischen Gebiet, das wir zumindest seit der Bronzezeit als germanisch anzusprechen berechtigt sind.

Die nordische Bronzezeit — 2300—750 nach Kossinnas Berechnung[1]) — bildet eine Fülle bronzener Hängedosen aus, die am Gürtel getragen wurden, ferner bronzene Schmuckscheiben, Scheiben kultischer Bedeutung und vor allem Goldgefäße in reicher Zahl. Alle diese Gegenstände nun tragen eine typische Ring-, Spiral- oder Wellenbandverzierung, die immer als Reihung um eine Mitte erscheint. Aus der gesamten nordischen Bronzezeit ist kein Motiv axialer Gliederung bekannt, ganz selten erscheint horizontale oder vertikale Reihung — es gibt fast ausschließlich die zentrale Gliederung. In Kreisen legen sich die Spiralen, die Doppelspiralen, Wellenbänder um den Mittelpunkt, konzentrisch angeordnet, nie zentrale Organik zerstörend. Die Zentralbetonung ist das Grundgefüge, in dem sich die Wandlung des Ornamentwerkes vollzieht.

Grundgefüge ist die zentrale Gliederung auch bei den Goldgefäßen, bei denen ebenfalls konzentrische Kreise den Baugedanken des Ornamentes bilden. In die konzentrischen Kreise werden kleinere Kreise eingefügt, die wiederum um einen Mittelpunkt in sich konzentrisch geordnet sind. Das Prinzip der Reihung um eine Mitte wird also gleichsam noch in den Untergruppen fortgesetzt. Verhältnismäßig selten wird das Zentralmotiv in Strahlen aufgelöst, die von dem Mittelpunkt ausgehend nach den Rändern laufen, ein Motiv, das bei dem bekannten Goldfund von Eberswalde[2]), ferner bei den Goldfunden von Ladegaard

[1]) Kossinna, Deutsche Vorgeschichte, 3. Aufl., Leipzig 1921, S. 130.

[2]) Kossinna, Der Goldfund vom Messingwerk bei Eberswalde, Mannus-Bibliothek Nr. 12, Leipzig 1913. — Carl Schuchhardt, Der Goldfund vom Messingwerk

(Kreis Hadersleben)[1]), Depenau (Kreis Plön)[2]) oder auf der Holzschale von Ringkjöbing[3]) vorkommt. Auf der Goldschale von Krottorf (Kreis Oschersleben)[4]) erscheint eine Verbindung. Von dem Mittelpunkt läuft ein vierstrahliger Stern aus, der aber bald durch den ersten Kreis gefangen wird. Drei Kreise, die in sich wieder Einzelkreise tragen, ordnen sich konzentrisch um den Mittelpunkt.

Die gleiche Zentralanordnung zeigen die Gegenstände aus Bronze. Das Kreismotiv, die Reihung um die Mitte, ist das vorherrschende Element. Die Starrheit dieser Gestaltung drängt aber zur Lockerung. Sehr bald, in der Epoche Montelius II, verbinden sich die Kreise: Spiralen erscheinen, die fortlaufende Bewegung ist gefunden. Dies Motiv der intermittierenden Bewegung erfüllt die ganze jüngere Bronzezeit. Die Spiralen lockern sich in den folgenden Epochen, sie werden Wellenbandmuster oder rollen sich offen ein. In den Epochen Montelius IV und V beginnt es in dem Ornament lebendig zu werden, aus den Endigungen der Spiralen, aus den Spitzen der Wellenbandmuster erwächst Leben: Köpfe, Körper, Tiere. Zuerst nur angedeutet, kaum erkennbar, werden es bald Drachen, phantastische Tiere mit großen Mäulern, mit Stacheln und Flossen. Aus dem Anorganischen ist Organisches geworden, ein Vorgang, der sich immer wieder in nordischer Ornamentik der Vorzeit wiederholt: das Leblose ist zu Lebendigem gewandelt.

Trotz dieser starken Tendenz zur Sprengung und Zerstörung der gegebenen Urform, des Kreises, der als Einzelmotiv am Ende der Bewegung vollkommen aufgelöst ist, bleibt für das Gesamtgefüge die zentrale Gliederung durchaus bestehen. Auch die Schalen und Schmuckscheiben der späten Bronzezeit haben von der Grundform der Reihung um die Mitte nichts verloren, ein Beweis, daß ein tiefes psychologisches Moment diesem Motiv zugrunde liegt.

Es ist deshalb wohl nicht zufällig, daß dies Motiv so stark in das nordische Denken, in Mythos, Sage und Religion übergegangen ist, wie es soeben Adama van Scheltema aufzeigte. Es ist auch weiter wohl nicht zufällig, daß die Attribute der beiden Hauptgötter Kreisformen haben, nämlich das Rad des Gottes Thor und der Ring des Gottes Odhin oder Wotan. Beide Gottheiten sind mit diesen Zeichen, wie ich

---

bei Eberswalde, 1914. — Derselbe, Artikel Eberswalde in Max Ebert, Reallexion der Vorgeschichte.

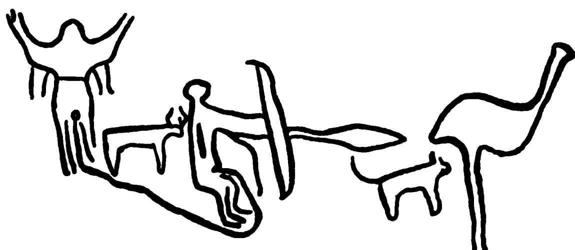
[1]) Kossinna, l. c. Tafel XIV.

[2]) Mestorf, Atlas vorgesch. Altert., Abb. 352, 353.

[3]) Kossinna, l. c. S. 46.

[4]) Reuß, Fundberichte aus dem Povinzial-Museum, Jahresschrift für Vorgeschichte der sächs.-thür. Länder, Bd. IX, Tafel 12.

glaube nachweisen zu können, schon in den skandinavischen Felsbildern der Bronzezeit erkennbar. Es erscheint vielfach eine Gestalt, auf deren Leib ein Rad oder ein Ring gezeichnet ist oder die die Embleme auch in der Hand hält. Es gibt drei Embleme der Götter, nämlich für Thor den Bock, den Hammer, das Rad oder den Wagen, für Odhin das Pferd, den Speer, den Ring. In beiden Fällen also ein Tier, eine Waffe und ein Gegenstand. Manchmal erscheinen mehrere Embleme bei einem Gott, so bei Thor der Bock oder der Bockskopf und das Rad. Der Gott mit dem Bockskopf schwingt den Hammer wie auf der Felsenzeichnung von Löfåsen (Tanum, Bohuslän) [1]) oder der Zeichnung von Tofoene (Tanum, Bohuslän) [2]). Es kommt auch eine Zeichnung vor, auf der der Gott in der einen Hand das Rad, in der anderen den Hammer hält (Nedre Solberg Skjeberg, Ostfold, Norwegen) [3]). Die Edda des Goden Snorri kennt nun auch noch die Namen der Embleme. Es heißt von Thor: »Thor besitzt zwei Böcke, Tanngnjost (Zahn-



knirscher) und Tanngrisnir, und den Wagen, auf dem er fährt, und den die Böcke ziehen; daher heißt er Wagen-Thor« [4]). So wird der Gott auch auf den skandinavischen Felsbildern der Bronzezeit abgebildet, in der rechten Hand den Hammer und den Zügel haltend, auf dem Wagen stehend, der von einem Bock gezogen wird [5]). Der Hammer wird in der Edda Mjölnir genannt. Daß Odhins Pferd Sleipnir heißt, wird an mehreren Stellen berichtet [6]), sein Speer heißt Gungnir [7]) und sein Ring Draupnir [8]), der Tröpfner. Es heißt von ihm, er hatte die Natur, daß jede neunte Nacht acht ebenso schwere Goldringe von ihm abtropften [9]). Hier ist also ganz deutlich die Beziehung des Gottes zu

---

[1]) JPEK, Jahrbuch für prähistorische u. ethnographische Kunst, 1926, II. Halbband, Tafel 15, Fig. 7.

[2]) JPEK 1926, II. Halbband, Tafel 15, Fig. 2.

[3]) JPEK 1926, II. Halbband, Tafel 16, Fig. 5.

[4]) Neckel und Niedner, Die jüngere Edda, Thule 20. Band, Jena 1925, S. 70.

[5]) JPEK 1926, II. Halbband, Tafel 16, Fig. 3.

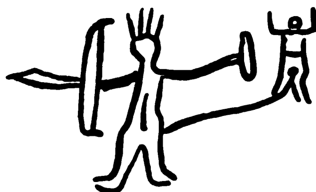
[6]) l. c. S. 87 und a. a. O.

[7]) l. c. S. 111. [8]) l. c. S. 106. [9]) Ebenda.

dem Mond, dessen Zahlen, wie sich aus einer Fülle von Sagen, Mythen, Geschichten [1]) und auch aus der kosmologischen Scheibe der Bronzezeit aus Borkendorf [2]) ergibt, die Zahlen 3×9 für den zunehmenden, den Vollmond und den abnehmenden Mond sind, Zahlen, zu denen dann noch die 3 als die Zahl der Neumondstage tritt. Da der Mond der älteste Zeitmesser ist und die Sonnenrechnung offenbar erst viel später unter babylonischem Einfluß nach Norden vordrang, ist, wie mir scheint, die Theorie von dem späteren Eindringen des Gottes Odhins in die nordische Götterwelt abzulehnen. Der Theorie widerspricht auch die klare Erklärung der Edda: »Der vornehmste und älteste der Asen ist Odin« [3]). Möglicherweise ist der Name Odhin jünger, die Gestalt aber ist schon in der Bronzezeit genau erkennbar.

Der Gott ist augenscheinlich in astronomischer Beziehung ursprünglich der Mond, darauf deutet sein Symbol, der Ring. Dieses Symbol als heiliges Zeichen lebt ebenso fort wie das Rad.

Auf dem bekannten Stein aus der Merowingerzeit aus Niederdollendorf, der im Provinzialmuseum in Bonn aufbewahrt wird [4]), ist eine Gestalt dargestellt, die durch die vom Kopf ausgehenden Strahlen als göttlich gekennzeichnet wird. Sie trägt einen Speer und auf der Brust einen Ring, der in der Gravierung so stark betont ist, daß es sich nicht um ein zufälliges Schmuckstück handeln kann. Es ist der Gott Odhin, der mit zweien seiner Attribute, dem Speer und dem Ring, erscheint. An der Kunigundenkapelle bei Bungeroth in Unterfranken [5]) findet sich eine frühromanische Steinskulptur, die in der einen Hand eine Lilie, in der andern einen Ring hält.



»Der Gode, der Besitzer der Eigenkirche,« heißt es bei Mogk, »steckte zur Opferhandlung den heiligen Ring an den Arm, der sonst auf der Erhöhung vor den Götterbildern lag und auf dem die Eide geschworen wurden« [6]). Deshalb finden sich an der Jakobskirche in

---

[1]) Wolfgang Schultz, Zeitrechnung und Weltordnung, Mannus-Bibliothek Nr. 35, Leipzig 1924.

[2]) Herbert Kühn, Eine bronzezeitliche Zierscheibe mit kosmologischer Bedeutung. — JPEK, Jahrbuch für prähistorische und ethnographische Kunst 1926, S. 186, Tafel 59, Abb. 1. — Vgl. E. Beninger, Eine Darstellung eines Mondkalenders der germanischen Bronzezeit, Mitt. der anthrop. Gesellschaft Wien, 1926, I. u. II. Heft, S. 115—120.

[3]) l. c. S. 69.

[4]) H. Lehner, Ausgrabungs- u. Fundberichte, Bonner Jahrb. 1901, H. 107, S. 226.

[5]) Kunstdenkmäler Bayerns, Band Ochsenfurt.

[6]) Mogk, Artikel »Opfer« in Hoops Reallexikon.

Tübingen an drei Stellen konzentrische Kreise, aus einem der Kreise wachsen Arme und Hände hervor, ein Motiv, das ebenfalls aus skandinavischen Felszeichnungen der Bronzezeit bekannt ist.

Das Rad aber ist das Zeichen Thors. Jedes neugebaute Haus wird beiden Gottheiten geweiht, darum wird das Rad von den Maurern auf das Dach gesetzt für das Richtfest, — nicht eine Krone ist das Zeichen, sondern ein Rad, nach oben hin zum Tragen durch Bänder verbunden. Deshalb legen auch die Bauern ein Rad auf das Dach, die Störche nisten in ihm. Gleichzeitig aber werden Pferdeköpfe am Giebel angebracht — die Weihung für den Gott Odhin, wie das Auflegen des Rades die Weihung für den Gott Thor bedeutet. In der Eifel werden noch jetzt mit Garben umbundene Räder angezündet und in das Tal gerollt [1]), zu Weihnachten werden Lichter auf ein Rad gestellt und an der Decke aufgehängt. Die Radnadel als Schmuckstück beherrscht die Bronzezeit und lebt bis weit in die Eisenzeit hinein. Sie liegt in mehreren hundert Exemplaren vor.

Das Motiv der Reihung um eine Mitte, hier nur in Grundzügen angedeutet, lebte die ganze nordische Vorzeit hindurch, nicht zufällig sind die Kultbauten wie Stonehenge, wie Avebury, wie alle Trojaburgen, in ihrer Bauanlage rund, nicht zufällig ist das Grabmal Theoderichs ein Zentralbau, ein deutlicher Gegensatz zu dem profanen Wohnhaus, das im Norden seit der Bronzezeit einheitlich viereckig ist.

In der Völkerwanderungszeit behalten nur die runden Schmuckscheiben die zentrale Gliederung, die Fibeln werden axial gegliedert mit immer deutlich erkennbarer Mittellinie, die Gürtelschnallen, die viereckig sind, tragen zumeist eine Reihung um die Mitte, so besonders die ostgotischen Schnallen, später, bei fränkischen und burgundischen Schnallen, kommt auch die axiale Gliederung vor.

In der Bronzezeit, in der auch die Ausbildung des nordischen psychischen Gehaltes liegt, steht unter allen ornamentalen Gliederungen die Reihung um die Mitte voran. Sucht man nach einer psychologischen Deutung des Motivs, so kann sie nur in dem Willen zur festen, gegliederten Fügung liegen, zu einer Fügung, wie sie auch das Weltbild der um die Weltesche gelagerten Welt offenbart. Der metaphysische Sinn der nordischen vorgeschichtlichen Ornamentik liegt in dem Willen zur Organik, zum Lebendigen, in sich Bewegten. Ein starker Sinn für Gliederung und Bindung aber hält alles Drängende, phantastisch Quellende, im Grundgefüge funktionell in sich zusammen.

---

[1]) Wrede, Rheinische Volkskunde, Leipzig 1919, Tafel 16.

Klaus Berger:

Die Ausführungen des Herrn Referenten über einen bestimmten Rhythmus in der primitiven Kunst geben erwünschte Gelegenheit, eine Frage von grundsätzlicher ästhetischer Bedeutung anzuschneiden: welche Rolle spielt der Rhythmus oder, vorsichtiger gesagt, das Rhythmische in der bildenden Kunst?

Rhythmus wird ja zunächst als bestimmte, den zeitmäßigen Ablauf gliedernde Ordnung vorgefunden und gehört dem Bereich des Verses, der Kunstsprache und der Musik zu. Dieses mit der Zeitvorstellung verknüpfte Prinzip für die bildende Kunst nutzbar zu machen, muß zunächst als eine leichtfertige Übertragung von einer Disziplin in die andere erscheinen. Deshalb ist dieser Weg methodisch abzulehnen.

Man muß innerhalb der bildenden Kunst selbst bleiben und sich vergegenwärtigen, daß, an gewissen Bildern und Bauten vor allem, eine bestimmte Ordnung im Aufbau aufzuweisen ist, die man nicht anders als rhythmisch bezeichnen kann; wie weit diese mit dem zeitlichen Rhythmus der Dichtung und Musik zusammenhängt, ist eine sekundäre Frage und bleibe einstweilen dahingestellt. Es kann nur darauf ankommen, diesen Rhythmus der bildenden Kunst in seinem prägnantesten Sinne zu fassen und ihn von der modehaften Verallgemeinerung zu erlösen. Denn heutzutage glaubt jeder verpflichtet zu sein, der ein Bild von Raffael oder Dürer oder Thoma betrachtet, dessen Rhythmus auf sich wirken zu lassen, wo er doch nur den Aufbau, die Verhältnisse oder jedwede Gliederung meint. Rhythmus im prägnanten Sinne ist darüber hinaus eine ganz bestimmte Gestalt der Komposition, die wie jede Gestalt unzusammensetzbar ist, deshalb auch nicht aus verschiedenen Elementen aufzubauen und zu beweisen, sondern nur an gewissen Symptomen zu erweisen; es ist Spannung, Gespanntheit nicht im organischen Aufbau der Figuren oder ihrer Haltung, auch nicht in ihrer Zuordnung oder im Bildraum, sondern zwischen diesem allem, so daß damit die Wirklichkeit der Darstellung, diese ästhetische Wirklichkeit, zu einer rhythmischen wird. — Als »Symptome« dieser rhythmischen Ordnung nenne ich drei: Reihung, Bewegung und Richtung... Für die Reihung: ähnliche oder gleiche Figurationen, d. h. konturen-, farb- oder lichtumgrenzte Gebilde, gegenständlich gesprochen: Figuren, Landschaft oder Architektur ordnen, rhythmisieren die Darstellung in einer abstrakten Weise, die nicht von den ruhenden Proportionen der dargestellten Gegenstände abgeleitet ist, sondern gegen sie gespannt. Diese Spannung wird in der Bewegtheit abgelesen, die auch wieder nicht aus dem organischen Aufbau der dargestellten Gegenstände oder Handlungen resultiert, also

abstrakt ist. Und diese Bewegtheit, Bewegung vollzieht sich nun in einer oder zwei oder drei durchgehenden Richtungen.

Nach diesem bloßen Aufweis erhebt sich die Frage nach seiner Bedeutung für die bildende Kunst. Ist der Rhythmus ein stilistisches Moment? Spielt er in der historischen Manifestierung der Kunst eine entscheidende und allgemeingültige Rolle? — Wir möchten das bejahen. Denn sieht man sich in der neueren Kunstgeschichte um — bleiben wir, des leichteren Aufweises wegen, bei der Malerei — so findet sich der Rhythmus als stil-entscheidendes Argument in der Giotto-Zeit, im antiklassischen Stil der Spätrenaissance, dem sogenannten Manierismus (Pontormo, Parmaschule, Schiavone, Tintoretto), im späteren Barock nach 1650 und im Expressionismus, bei Cézanne. Das ausgesprochen Anti-Rhythmische dagegen in der Hochrenaissance, bei Raffael, und im Hochbarock bei Caravaggio und Rubens, in den organischen Stilen. Kein Zufall!

Denn diese Spannung, dieses Nicht-Zusammenfallen von Darstellung und dargestelltem Gegenstand, diese Assonanz, diese Überordnung der rhythmischen Ordnung über die organische entspringt einem bestimmten Stilwollen, das wir zum Abschluß noch näher ins Auge fassen müssen.

Für die nachprimitive Zeit ist, wie der Herr Referent dargelegt hat, die Antithese entscheidend, die im Mittelalter zwischen dem Heiligen und der Gemeinde, zwischen Natur und Geist sich vollzieht, während sie in der Neuzeit zwischen Natur und Kunst gilt. Diese Antithese kann auf zwei Möglichkeiten bewirkt werden: auf der einen Seite stehen die klassischen Stilepochen der neueren Kunst (klassisch: hier im Sinne von »reif«), Hochrenaissance und Barock, die in diesem Betracht zusammentreten; sie lassen neben die Naturwirklichkeit eine wahrere und höhere Realität des künstlerischen Stils treten. Diese muß, um mit der ersteren konkurrieren zu können, ihr in der Morphologie und im Organischen des Aufbaus soweit wie möglich entgegenkommen »durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst«, also ein Rivalisieren von Natur und Kunst. — Der Mensch der vor- und nachklassischen Stile dagegen »erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, um das, was er mit der Seele ergriffen, wie er nach seiner Art auszudrücken«. Diese Formulierung stammt von Goethe für das, was er mit »Manier« bezeichnet. Diese vor- und nachklassischen Manieristen, Giotto sowohl wie Tintoretto, finden ihre »Antithese« in der abstrakten rhythmischen Gestaltung, die ihnen ermöglicht, die eigene Interpretation künstlerischer Ergebnisse im Kontrast mit der organischen Naturwirklichkeit herauszuheben. — Rein terminologisch mag man hier nun einwerfen, das Organische und das

Rhythmische (im engeren Sinne) seien keine polaren oder kontradiktorischen Gegensätze. Allein es handelt sich hier darum, daß, rein phänomenologisch gesehen, das eine Mal die Schicht der organischen Gegebenheiten in der Darstellungsfunktion prävaliert, das andere Mal die abstrakt-rhythmischen.

Mit der stilistischen Fixierung des Rhythmus ist jedoch über das Inhaltliche noch nichts ausgemacht, denn der Erlebnisgehalt des Vorklassikers Giotto ist dem des Nachklassikers Tintoretto so polar entgegengesetzt, wie der gleitende Rhythmus des ersten dem gebrochenen des zweiten. Die Klassik Raffaels und Michelangelos lag dazwischen, und sie ist in Tintoretto »aufgehoben«, auch im Sinne von: aufbewahrt.

Wie der Rhythmus in ethnologischer Bedeutung entscheidend war, die primitive von der mittelalterlichen Epoche zu scheiden, so hat er für die bildende Kunst der Neuzeit eine ebenso zentrale Bedeutung: das stilistische Wollen der antiklassischen Stile zu erhellen und in seinen einzelnen Ausprägungen aufzuweisen. Eine große Aufgabe, die noch kaum angegriffen ist.

Georg Baesecke:

Die Wandlung der Schönheit am deutschen Verse.

(Verhandlungsleiter: Wolfgang Liepe.)

Man wird heute gern für selbstverständlich erklären, daß sich eine jede Zeit das Schöne an ihrem Verse selbst nach ihrem Ideal schaffe, daß man also dieses Ideal ablesen könne, und wird leicht vergessen, daß die geschichtlichen Verhältnisse ebenso wie das einmal gegebene seelische und sprachliche Material schwer hemmen oder ablenken können, daß Kompromisse übrig bleiben, die den Wert solcher Erkenntnis stark herabmindern, die aber, indem sie in die Einzelheiten hinabzusteigen zwingen, für das Erfassen des Ästhetischen und seinen Wandel desto wertvoller sind, je mehr Kreuz- und Querlinien sie aufdecken: bei uns die von Anfang bis heute in der Tiefe gleichgebliebenen Forderungen an den Rhythmus, daneben aber die völlige Neugestaltung der Sprache, die Begabung mehr für das Charakteristische und Inhaltliche als für das Schöne schlechthin und Gleichgewogen-Formale und insbesondere die fremdartigen Bildungserlebnisse, die dann doch nur bis in eine begrenzte Tiefe dringen. Welches sind jeweils die Ergebnisse so vieler Faktoren? Mit dieser Fragestellung spreche ich von dem Wandel der Schönheit am deutschen Verse, soweit sich das in einer halben Stunde tun läßt. Ich setze also Schönheit sozusagen in Gänsefüßchen und meine damit zugleich, daß ich von meinem eigenen Schönfinden nicht absehen kann und will.

Die Geschichte unseres Versbaus läßt die Kurve unserer geistigen Entwicklung mit ihren katastrophalen Brüchen in großer Klarheit hervortreten. Wir haben ja unsere eigenen Anlagen nicht ungestört entfalten können, vielmehr ist vielleicht bei keinem Volke so wie bei uns der geistige Zusammenhang mit der eigenen geistigen Vergangenheit wieder und wieder bis zur Vernichtung durch äußere Gewalten gestört: der Einbruch des lateinischen Christentums, des romanischen Ritterwesens, der wiedergeborenen Antike, ein jedes reißt, verschüttend und verheerend, den heimischen Strom in eine neue Richtung, nur mühselig und geschwächt kämpft sich das Alte empor, mischt sich mit dem fremden Schwall und zieht ihn, langsam erstarkend, in die einstige Richtung hinüber, bis dann der abermalige Zustrom das grausame Spiel wiederholt. Das alles ist jene Erziehung des Germanen zum Deutschen, der (von uns gesehen) einfachen Natur zu dem so übermäßig komplexen Gebilde, in dem Christentum, Romanisches und Antikes nie lösbar mitten durch die germanische Seele hindurch gewachsen sind. Und wenigstens auf unserem Gebiete wird die beliebte Behauptung zunichte, daß es in der Geschichte keine scharfen Grenzen gebe. Das Eintreten des Endreims an Stelle des Anlautreims bei Otfried im 9. Jahrhundert, der Beginn des regelmäßig-zweisilbigen Taktes, also des Alternierens von Hebung und Senkung bei Veldeke im 12., die Umsetzung der antiken Verstheorie in deutsche Praxis zu Anfang des 17., das sind doch zugleich Epochen unserer Literatur- und Geistesgeschichte. Und schließlich ist die Eroberung der ganzen Welt der Versformen um 1800 ein feines Gegenbild unserer Ausweitung zur Weltliteratur.

Am Anfang steht der Vers mit dem Anlaut- oder Stabreim, der Ihnen mindestens von Richard Wagner her geläufig ist. Der Anlautreim ist ermöglicht durch die Betonung der ersten Silbe, die das Germanische von allen verwandten Sprachen getrennt hat, und also ein eigenes Gewächs. Er trifft nur die stärkst betonten Worte, zumal Substantiva, die ohnehin die Gipfel des Inhalts sind, treibt sie noch weiter empor. Er ist also sachlich zugleich und emphatisch, pathetisch. Die übrigen Silben treten, wie im Inhalt alles Episodische, in tiefen Schatten, sie werden nicht gezählt, sie wimmeln zwischen den taktmäßig wiederkehrenden Schlägen. Es gibt Auftakte bis zu 11 Silben, die dann in gedrängter Masse zu dem ersten Iktus emporstürmen. Aber sie können auch ganz fehlen, namentlich nach solchem Ansturm:

gehuggead gi, quad he, hwand iu is thiu dâd cúman (Heliand 1846).
Denket daran, sagte er, woher Euch die Tât kómmen.

Da sind dann die Gegensätze umso gewaltsamer wider einander getürmt. Aber nicht beliebig. Denn der Vierviertеltakt, die sogenannte

dipodische Messung mit ihrer Unterordnung des zweiten Iktus unter den ersten, ist festgehalten, und etwas wie Verbiegung des natürlichen Tones dem Verse zuliebe gibt es damals noch nicht: das wird erst möglich, wenn der Sprache ein fremdes Gewand nicht sitzt. Dieser Vers ist, indem er sich völlig der Linie des Empfindens anschmiegt und in ungeheurer Mannigfaltigkeit rhythmisch immer ungleich dem andern sein kann, mit seiner heroischen, oft wildbewegten Silhouette ein großartigeres Abbild innerer Wahrheit, die sich wichtig und würdig nimmt. Das ist seine echte Schönheit. Er ist dabei in der Hochkunst alles andere als regellos, es hat sich vielmehr eine feste Beschränkung der Stabreim- und der Füllungsmöglichkeiten herausgebildet, Grenzfälle werden ausgeschieden, besondere Unterarten dieses einen und einzigen Verses, den das Germanische hat, tun sich auf und schaffen sich immer strengere Gesetze; die gepreßte, stolze Wortkargheit gewisser Eddagedichte (von den Künsten der Skalden ganz zu schweigen) steht in strengem Gegensatze zu dem erhabenen Überschwang und -schwall des Heliand, der den Vers schon in einer neuen fremden Welt, der des Buches, zeigt.

Aber die künstlerische Auswahl unter den rhythmischen Möglichkeiten prägt diesen Vers doch kaum mehr, als der stilistische Zwang der Anlautreime. Um reimen zu können, braucht man eine Auswahl von Synonymen nicht wie bei uns gleichen Auslauts, sondern gleichen Anlauts. Man hat im Germanischen 146 Worte für Fürst, 103 für Kampf, 76 für Schatz, 78 für tapfer gezählt; die Menge der Adjektiva kann man fast verdoppeln, indem man das Gegenteil mit Negation einsetzt, und sie variieren, ebenso wie die Verben, noch stärker als die Substantiva, in ihrem Anlaut, so daß nun zu jedem beherrschenden Subjekte stabreimende Epitheta und Prädikate zur Verfügung stehen. Das drängende Gefühl der Unausgeschöpftheit des Sinnes kann dann noch einen zweiten parallelen Satz hinzufügen, der das Gemeinte genauer oder von einer anderen Seite bezeichnet: es entsteht die »Variation«, die ihrerseits in ihren einzelnen Gliedern weiter variiert werden kann und ein Vorwärtsschreiten nur im Vor- und Zurückwiegen hervorbringt, zugleich aber außerordentlich geeignet ist, zu steigern, einen Gedanken und ein Bild immer mehr ins Einzelne sehen zu lassen und die Spannungen und Gegensätzlichkeiten dieses Versbaus abermals stärker herauszutreiben:

Ich hörte das sagen,
Daß sich Kämpfer allein trafen,
Hildebrand und Hadubrand, zwischen zwei Heeren,
Vater und Sohn.

Hier ist geradezu die tragische Situation des Vater-Sohn-Kampfes,

entwickelt in den beiden kurzen Linien 1. Kämpfer — Hildebrand und Hadubrand — Vater und Sohn, 2. allein — zwischen zwei Heeren. Sie werden auch noch fortgeführt und eine dritte flicht sich hinein.

Ebenso erwächst als Frucht und Kennzeichen des Stabreimstils die Umschreibung, die den Anlaut zu wechseln erlaubt und die schließlich im Norden systematisch ausgebaut und sozusagen aus Wörterbüchern zu holen ist: der Zweig des Fußes ist der Zeh, der Schrecken des Birkengebüsches das Feuer, und die Glieder der Variation können dann abermals umschrieben werden. Das gibt schließlich eine verstandesmäßige Umnennung und Poetisierung aller charakteristischen Dinge. Der Stamm des Dichterischen wird von diesem Gewucher erstickt, die Dichtung selbst zum Rätselspiele und völligen Gegenbilde der immer tiefer verschlungenen nordischen Tierornamentik. Erwachsen aber sind diese mörderischen Ranken aus dem innersten Marke des Stabreims.

Von innen heraus, nicht nur äußerlich, wird also dieser Vers zerstört, wenn der Reim nicht mehr auf dem stärksten Wort, sondern auf einem Endwort oder gar einer Endsilbe ruht, wenn er die Aufmerksamkeit statt auf Inhaltliches auf Formales lenkt und ins Musikalische hinüberführt. Es ist die Nachahmung eines fremden, lateinischen Verses, der auch im Innern die wichtigsten Gehaltsilben in Senkungen unterbringen kann, der nur je eine Senkungssilbe und statt des Vierviertelden Zweivierteltakt, also nur gleichgewogene Hebungen statt der alten ungleichen hat. All das ein leidvolles Pressen und Glatthobeln. Otfried kommt freilich dem neuen Ideal noch wenig nah: er hat noch vielsilbige Senkungen, läßt sie auch ganz fehlen, erlaubt sich noch den Stabreim als Nebenschmuck, aber der alte Rhythmus ist lahm geworden, er ist nach der Abmilderung all seiner Gegensätzlichkeiten nicht mehr das einmalige Abbild eines einmaligen Sinnes, matte Formwörter müssen zum ersten Male Ikten tragen, es stellen sich die ersten Akzentverzerrungen ein, die richtige Lesung muß durch Zeichen angedeutet werden. Hier zuerst eben zeigt sich das Charakteristische des deutschen Versbaus: die Mischung, das Kompromiß. Der Endreim lenkt aber nicht nur durch seine Betonung vom Sinne ab, er stopft im Drange der Not den Verschluß mit ganz neuartigen Füllseln aus, nicht mehr mit Sachvariationen, sondern mit inhaltsarmen Reimformeln:

si fúarun quítilóntí thio ármalíchun dátí
iámarlíchon thíngón io ín then sélben gángón.

Sie (die Emmausjünger) fuhren besprechend die unglückseligen Begebenheiten, auf klägliche Weise bei derselben Gelegenheit.

So wird die Kurve zugleich flacher und gestreckter, und nur sehr allmählich macht sich die größere Geräumigkeit im Inhalt bemerklich, wird eine schwer erträgliche Breite überwunden. Der Endreim gleicht ferner die Verse

auch dadurch einander an, daß er sie zwingt, gleichsilbig zu schließen und damit die alte vielgestaltige Freiheit der Kadenzen aufzugeben, lange Reihen von großer Gleichmäßigkeit zu erstellen, die sich nach ihren starken, weithin wirkenden Reimklängen gruppieren und so die Möglichkeit der im Minnesang so wunderbar erblühten Kunst eines auf das zierlichste und mannigfachste verschränkten Strophenbaus eröffnen.

Dieser Vers ist das Ideal weniger gewesen, er ist literarisch, und die drei folgenden Jahrhunderte drängen wenigstens die alte rhythmische Vielgestaltigkeit wieder hervor. Aber gleichzeitig geht dem Endreim der alte Boden verloren, indem die im Althochdeutschen noch durch die ganze Vokalskala klingenden Endsilben sich nach der natürlichen Lautentwicklung unserer Sprache schwächen, ihre Tragfähigkeit verlieren, verschwinden, so den Reimschatz aufs schwerste beeinträchtigen, jeder Ratlosigkeit und Unkunst einer weltabgewandten Zeit Vorschub leisten. Gleichwohl kommt es doch bei den Besten, z. B. bei Heinrich v. Melk um 1125, wieder zu individueller, selbstsprechender rhythmischer Gestaltung:

túot úf! «wer íst dá?»
daz ist ein gást unt bítet, daz man in ín lá.

In dem Eigenrhythmus ist hier wieder die alte Eigenschönheit, aber nun mit dem Endreim geschmückt. Wie rasch ist dergleichen wieder verschwunden! Es folgt der neue, der romanische Einbruch, ein rasches Zuspitzen auf äußerste Glätte, die kaum noch andere Takte als zweisilbige zuläßt, die auch die Reimikten herabdrückt, indem sie sie gern selbst auf leichtere Formworte verlegt, die auch die Sinnesgrenzen nicht an den Reimpaarschlüssen läßt, sondern die beiden Reime durch den Satzschluß trennt, so daß sich beide Schlüsse immerfort kreuzen:

Ze Rôme ein edel herre was,
der in sîn reinez herze las)
milte und ganze erbermekeit.)
Grôz wunder was ûf in geleit)
rîchtúomes unde wirde.)
sîn muot und al sîn girde)
vor schanden lûter wâren.)

(Aus dem Alexius Konrads von Würzburg.)

Solche ‚Brechung‘ ist vielleicht eine Rettung vor der Eintönigkeit dieser gliederlosen Linie, aber auch ein atemloses Vorwärtstreiben. Es ist der Ton der gewählten, andeutenden Worte ritterlicher mâze und Etikette, nicht groß, nicht laut, plaudernd, gedämpft, gepflegt, voll zierlich sich winkender Wohlklänge, aber eben doch das Natürliche mit wählerischer Bewußtheit verbiegend. Denn zahllose Worte, die allermeisten der gestaltungskräftigen Komposita passen nicht in diesen Vers, Júngfràuen

muß man zu Jungfráuen oder Júngfrauén verschieben (siehe oben: richtúomes statt ríchtùomes), und erst wenn man den Reiz solcher Widersprüche als fein und schön empfindet, fühlt man einem Gottfried von Straßburg und den Seinen richtig nach, auch den Leuten, die heute die schmeichlerische Musik dieses Verses um ihre unnachahmliche Grazie preisen. Er hat an Stelle der vollen und vollsten Ausdruckskunst eine fremdartige des Sach- und Silbenausgleichs gesetzt.

Die Strenge dieses Verses hat, namentlich in der Lyrik, noch bis ins letzte Drittel des 13. Jahrhunderts zugenommen, und es gibt da kaum andere als zweisilbige Takte im literarischen Bereich, d. h. die Silbenzahl der Verse wird gleich, und diese Gleichheit wird in den folgenden Jahrhunderten der Roheit mehr und mehr die Grundlage des Versbaus und seiner Schönheit, eine rhythmisch nichtige Grundlage: man schreibt, wenn auch nach dem Gehör, Silbenreihen auf, zählt sie ab (vielleicht erst in der Druckkorrektur), längt die Worte oder verstümmelt sie zu kaum aussprechbaren Klumpen, beugt den Ton beliebig, kaum daß sich innerhalb der Buchdichtung dieser oder jener eine leidliche Freiheit bewahrt, oder gar, wie etwa Hutten, einen klaren iambischen Rhythmus gewinnt. Das ist knollig, holperig, bockig und stockig, allenfalls treuherzig, oft aber auch unleidlich leer und kulturlos, nicht etwa sinnentsprechend oder stimmunggebend:

Das horn der würm gund weychen,
Ein bechlein her thet fließ,
Des wundert Sewfrid sere,
Ein finger er dreyn stieß.
Do jm der fingr erkalte,
Do was er jm hürnein.
Wol mit dem selben bache
Schmirt er den leybe seyn.

(Hürnen Sewfrid.)

Man darf nicht vergessen, daß sich der geistige Adel weithin zum Latein abgewandt hatte und es aufs zierlichste zu gestalten wußte. Nur im Liede und etwa auf niederdeutschem Boden spürt man lebhafter die Reste der alten Freiheit und angeborenen Schöne.

Aber auch sie werden verworfen von der Opitzischen Reform, die nun die schärfste aller Abwendungen vom Heimischen bringt, die zwar die natürliche Betonung wiederherstellt, sich aber in falscher Anwendung antiker Theorie auf das bare Auf und Ab iambischer oder trochäischer Alternation beschränkt. Das scheint die ritterliche Art zu wiederholen, bestimmt aber doch den Stil des neuen Verses fast weniger als die Säuberung von allerhand erzwungenen Gelegenheitsformen, mundartlichen Reimbequemlichkeiten und allem, was den gelehrten Puristen als Ungeschmack erschien. Zugabe ist, daß die neue Mundart, die sich nun

als Schriftsprache gebärdet, die schlesische, noch nicht, wie das Oberdeutsche, die schwachtonigen e abgestoßen hat und so den neuen weiträumigen Vers, den Alexandriner, zwar am ehesten füllen kann, aber auch seiner niederländisch-nüchternen Breitspurigkeit Vorschub leistet, die nun nach Anweisung der kanonischen »Poeterey«, den nötigen Schmuck zwischen den eintönigen Kanälen seiner Cäsuren und Kadenzen rechtwinklig anordnet:

Der Sonnen Licht ist nun in seine See gesenckt,
Der Himmel hat den Schmuck der Sternen ausgehänckt,
Und läst sie uns zu Trost in großer Anzahl brennen,
Wer wolte Gottes Macht und Weißheit nicht erkennen?
Die unerforschlich ist, und die kein Mensch nicht kan,
Wie klug er immer ist, begreiffen inn und an. (Mühlpfordt.)

Nichtige Anaphern und Antithesen, synonymische Verkuppelungen, breite Formworte, aufgedonnerte Epitheta und gequälte Umschreibungen, die somit auf ganz anderem Grunde erwachsen als am germanischen Verse. Das ist die Versschönheit für den Gelehrten und Hofmann des 17. Jahrhunderts. Wiederum scheint die Poesie über das Saubere und Ebene hinaus gutenteils in Anwendung unerhörter Worte zu bestehen, die dann die neue Kunst, um den von den Jahrhunderten durchwärmten, soeben verächtlich preisgegebenen poetischen Formenschatz stilgerecht zu ersetzen, in Thesauren sammelt und unentgeltlich abzuschreiben gestattet. Die Forderung, die Beiwörter »durchdringend« zu geben, gestaltet weiterhin aus dem klassizistischen Schmucke Opitzens je mehr und mehr einen schillernden, grellen und ungeheuren oder dunklen und zweideutigen, wo nicht die Lehrbarkeit dieser Kunst als eines Anhängsels der Bildung sie in der Hand des Banausen inhaltlich verödet und für den platten Rationalismus brauchbar macht.

Was ist überhaupt an diesem allen Inhalten gleichen Verse noch von heimischem Rhythmusgefühl getragen? Etwa daß auch hier gerade jene sinn-, klang- und stimmungsträchtigen Komposita nicht hineinpassen und die Theoretiker beunruhigen, die damals wie nie quacksalbern durften? Aber man kam von Iamben und Trochäen so bald nicht los, und es ist ein folgenreicher Schritt unseres Wittenberger Buchner, daß er den Daktylus wagte, nicht den altdeutschen, zweiakzentigen, der jene Komposita einließ und schon einmal in der mittelhochdeutschen Lyrik Befreiung vom regelmäßigen Auf und Ab bringen zu sollen schien, sondern den antiken, und auch den nur an bestimmter Versstelle, nicht im Wechsel mit dem Spondeus, der durch die Opitzsche Theorie ausgeschlossen war.

So blieb zwar der antike Hauptvers, der Hexameter, draußen, der doch in dem metrisch von uns abhängigen Schweden gewonnen war,

aber es öffnete sich das Tor für Anapäste und andere Maße, die dann besonders bei den Nürnberger Dichtern recht zierlich trippelten. Oden nach antiker Art wurden möglich, die die Reimlosigkeit anbahnten; altheimischer Rhythmenwechsel kam, wenn auch in fester Regelung, wieder zu Recht und Ansehen und ergeht sich nun prächtig bei Klopstock. Man muß nur von den vorgedruckten antikischen Strich- und Häkchenschemata rechtzeitig abzusehen wissen. Er erobert auch endlich praktisch den herrlichen Hexameter. Freilich die Theorie hat ihn erst in unseren Tagen bewältigt: wie war es nur möglich, daß Goethe sich seine Hexameter von A. W. Schlegel und dem jüngeren Voß korrigieren und verunstalten ließ?

Düstere Sturmnacht zog, und graunvoll wogte das Meer auf

nennt Joh. Heinr. Voß »kunstlose Natürlichkeit«,

Düsterer zog Sturmnácht, graunvóll rings wogte das Meer auf

»durch Kunst veredelte Natur«: der sogenannte »schwebende« und dann der »umgedrehte« Spondeus, die von Opitz noch vermiedene Folgerung aus seiner falschen Gleichsetzung von Quantität und Akzent. Hier ist es also nicht eine welsche, sondern eine antike Beneblung, die das Empfinden trübt: der Widerstreit von Vers und Sprache, der bei Platen und seinen Nachfolgern, bei Minckwitz, in der Katullübersetzung von Th. Heyse unerträglich wird, in der sonst so trefflichen Aristophanesübersetzung von Droysen zu völliger Zerstörung des Versverständnisses führt, er wird, wenn er auch in die Positionsmessungen der Theoretiker des 16. Jahrhunderts zurückfällt, als feiner, als antikischer Adel, zu Adel und Gehaltenheit des Inhalts und der Sprache stimmend empfunden, und schreckt doch tausend ungelehrte Schönheitssucher wie ein grauer Staub aus dem blühendsten Garten.

Denn inzwischen hat sich ja der alte Eigenvers selbst wieder emporgerungen. Gleichviel, wo der junge Goethe den »Knittelvers« vorfand, er mißverstand seine blöde Zählgesetzlichkeit in seinem elementaren deutsch-rhythmischen Gefühl. Dieser Vers, vom 17. Jahrhundert tief verachtet, aber seit Urzeiten und bis auf den heutigen Tag, trotz aller Schicksale und metrischen Lehrbücher im Volks- und Kinderlied lebendig geblieben, klang ihm als freier Vierheber natürlicher Betonung und ohne die engen Schranken der Silbenzahl im Einzeltakte wie im Ganzen, mit Pause und Überfülle nebeneinander, dem Augenblicksempfinden in seiner Kurve völlig anschmiegbar, dem Höchsten und Tiefsten gewachsen:

Ich wíll nícht! ich kánn nícht!
Das schándlíche verzérrte Gesícht!
Soll ich só verdérben den hímmlischen Mórgen!

Da sie noch rúhen, áll meine líeben Sórgen,
Gútes Wéib! kóstbare Kleínen!

Dieser Rhythmus ist es auch, der, ohne Reim, ohne feste Takt-Zahl und -Füllung, in den hymnischen, sogenannten Freien Versen erbraust, die zwar griechische Chorlieder oder Pindar nachzuahmen glauben, aber deren Gesetzmäßigkeiten nicht erkennen und nun in ihrer Ungebundenheit an der Grenze des Vershaften zu stehen scheinen, aber im Emporwölben des jedem Satze, jedem augenblicklichen Pulse eingeborenen Rhythmus zu der ihm irgend möglichen Pracht und Leidenschaftlichkeit dem urheimischen Verse wieder nächst verwandt sind. Hier ist das Pendel wieder völlig zur anderen Seite ausgeschlagen.

Aber nun ist nach jahrhundertelanger Erziehung der deutsche Versbau auch aller Stile nebeneinander mächtig geworden, und die unvergleichliche Aneignungskraft des deutschen Geistes nimmt und beherrscht die Formen aus allen Zonen. Sie weiß in der Ode die Satzglieder antikisch zu verschränken und in aller Pracht ausklingen zu lassen, sie stattet das traurigste Aschenbrödel unter den Versen, den iambischen Fünftakter, dessen reimlose Eintönigkeit rhythmisch kaum noch zu fassen ist und von vielen Sprechern, als wär's ein gutes Werk, aus seiner Prosanähe ganz in die Prosa herabgezogen wird, mit zarten, schwebenden Reizen aus, sie weiß auch romanischen Reimkünsten und den strenggegliederten Abstraktheiten der weiblichen Sonettenverse wie arabischer Reimprosa gerecht zu werden und schließlich, in der Eddaübersetzung Genzmers die eigene germanische Vergangenheit bis ins kleinste nachzuleben. Sie hat jetzt alle Schönheiten, und es ist kaum mehr als ein leeres Schulvorurteil, daß ihr durch unsre Sprache der volle sinnliche Wohlklang vorenthalten werde.

Es ist nun auch jenes alte Widerspiel zwischen Eigenem und Fremdem, freier und starrer Versfüllung in ein leidliches Nebeneinander aufgelöst: von Herder zum Wunderhorn, zu Heine und Mörike zieht sich auch durch die Hoch-Lyrik des 19. Jahrhunderts ein gedämpfter Nachklang jener volkstümlichen Freiheit, indes die klassizistische, nach aber- und abermaliger Auswahl unter den sprachlichen, besonders den Reimmöglichkeiten noch in den Münchener Dichtern und wieder bei den Neuromantikern und Impressionisten fortlebt, in verschärfter Formenstrenge, in feierlicher Gemessenheit, in äußerster Dichte, in unendlich zartem Auswiegen der Attribute, die ja ihre dichterische Welt tragen, in kaum merklichem Hingleiten auch über die prächtigsten Reime.

Der formzerstörerische Naturalismus aber, der den Vers am liebsten ganz zerstören oder doch in den Rhythmus der Prosa bannen möchte, der in Arno Holz den Reim als eine Beschränkung und Verblödung

des Inhalts verpönt, vielmehr jedes Wort frei und nach seinem Eigengewicht prüft und wölbt und stellt und darin seine Schönheit findet, er kehrt eben damit noch einmal zu den tiefsten Grundlagen der Freiheit unseres Versbaues zurück. Freilich sind nun all seine Regelmäßigkeiten (außer etwa, bei Holz, den typographischen) aufgegeben, auch jeder Schmuck, und wer will, kann in diesem Verse bei barster Prosa bleiben, wie denn gerade auch von den Jüngsten geschehen ist. Anderseits aber ist das Verstärken der seelischen Wucht jedes Wortes das, was der Expressionismus nach seiner Art zu fordern fast gezwungen ist, und indem er die Begriffsworte überlastet, ihre Verbindungen schwächt oder ganz unterdrückt, übertreibt er in glühendem Stammeln und Schreien nur den uralten Expressionismus des Stabreimverses, und das bis ins Sinnlose, das ohnehin dem Wortrausche moderner Lyrik so gefährlich nahe liegt und sie dann doch wieder romanischem Wesen nähert.

Das ist bislang der letzte Ausschlag des Pendels. Wir können ruhig auf den Rückschwung warten: immer stärker hat Kunst und theoretische Einsicht nach der Mitte gezogen, zu einer einmalig-deutschen Vermählung aller Elemente einer mehr als tausendjährigen Erziehung.

Mitbericht.

Helmut de Boor:

Der Vortrag des Herrn Baesecke hat die historische Linie der deutschen Versentwicklung knapp und scharf gezogen. Er gewann seine nachdrückliche Einheitlichkeit dadurch, daß er sie als eine Kurve erscheinen ließ, die sich an den beiden Polen: »heimisch-germanisch« und »erlernt-romanisch« orientiert, um eben durch diese Doppelbeziehung «deutsch« zu werden. Er ist dabei lebhaft befruchtet durch die Anschauungen von Andreas Heusler, mit dem er sich auch in der starken Hervorhebung der Gegensätze: »heimisch« und »fremd« sowie in der Vorzugsbewertung des Heimischen gegen das Fremde trifft. Endlich hat der Vortrag jene Pole wesentlich gleichgesetzt mit der weitergehenden Polarität von Freiheit und Bindung, Ausdruckskraft und Formglätte, wobei jene das germanische, diese das romanische Element sind.

Es will mir scheinen, als läge in dieser aus sehnsüchtiger Liebe zum Eigenen erwachsenen Bewertung doch auch die Gefahr einer Verschiebung der Maßstäbe, und als müsse man den Mut haben, unseren deutschen Vers, als der nun seit tausend Jahren der importierte Reimvers lebt, in seinen Schönheiten anzuerkennen, nicht trotzdem, sondern weil er etwas anderes ist als der germanische Stabreimvers. Es

ist ja ganz merkwürdig und sicher nicht zufällig, daß der Stabreimvers so leicht aus dem Felde geschlagen worden ist und so gründlich, daß er für uns heute ein Fremdling ist, wie nur je ein antikes Versmaß. Alle Versuche der Neubelebung — auch wenn sie dem Stabreimvers so frei gegenüberstehen wie der Wagnersche —, sind gescheitert und haben lediglich eine Mauer vor dem unvoreingenommenen Genuß errichtet, die mindestens hemmend, meist aber unübersteiglich ist. Und das ist nicht erst heute so; schon vor tausend Jahren hört plötzlich die Fähigkeit auf, Stabreime zu dichten. Der Dichter des Muspilli und die Aufzeichner des Hildebrandliedes bewegen sich merklich unsicher in diesem Gewand, das ihnen offensichtlich schlechter saß als den gleichzeitigen Reimverdichtern das ihre. Und als im 11. Jahrhundert eine neue Literatur begann, war es selbstverständlich, daß sie nicht im Vers des Heliand, sondern wesentlich in dem des Otfrid erschien. Ja ich wage zu sagen, daß der Heliand selbst, respektive die angelsächsische Bibeldichtung, als deren Abkömmling er zu bewerten ist, das Wesen des Stabreimverses mißzuverstehen beginnt, und daß diese breiten Epen mit der Überbelastung des einzelnen Verses und der Überdehnung des Variationsprinzips ein Ausblühen und Zersetzen des alten Verses bedeuten.

Wie soll man das verstehen? Der Stabreimvers war allzu innig mit der germanischen Heldendichtung verschmolzen, mit und an der er sich entwickelt hatte. Sie war auf Wucht und Knappheit gestellt, auf höchste Steigerung eines sittlichen Mannesideals auf Grundlage einer kriegerischen Ethik, die rücksichtsloses Zupacken im Leben und ebenso unbedingtes Sterben für die sittlichen Forderungen verlangte; ganz diesseitig, ohne einen Blick auf das Jenseits. Er war der Vers einer Dichtung voll sprunghafter und starker Gebärden. Hier ist er unübertrefflich wirkungsvoll, und gerade mir liegt es fern, seine eigenartige Schönheit zu mißkennen. Aber er trug weder eine ruhig-breite Darstellung noch die ganz anderen Lebensanschauungen und Idealgebote der christlichen Lehre. Sobald er auf diesen Boden kam, mußte er sterben. Im Norden hat er sehr viel länger gelebt, nicht nur, weil hier die Bekehrung so viel später kam, sondern auch, weil der Norden ihm in feinem Formgefühl sein eigenstes Gebiet beließ. Für die anschauliche Schilderung schuf der Norden die breite Kunstform der Prosasaga, und als es galt, neue Inhalte aufzunehmen, hütete man sich, die festländischen Epen in Stabreimverse zu bringen, sondern man machte eine Tristramssaga, eine Erexsaga usw. daraus. Der Angelsachse dagegen versuchte das Stabreimepos, und es blieb eine Episode. Stellen wir Otfrid und Heliand nebeneinander, die beide eine Lebensgeschichte Christi dichten, so ist der Heliand und seine ags.

Vorbilder Kompromiß, nicht nur in der metrischen Form, sondern auch in der oft bewunderten und hervorgehobenen Einstilisierung der biblischen Geschichte in die Formen und Formeln germanischer Heldendichtung. Die größere Klarheit und den konsequenteren Mut hatte der Weißenburger Mönch, nicht der Sachse, und darum hat auch er für die Dauer gesiegt. Und fragen wir nach dem künstlerischen Wert der beiden Werke — der für die prinzipielle Frage natürlich keine Rolle spielt — so wird man, um gerecht zu sein, nicht vergessen dürfen, daß Otfrid Neuland betrat, während der Dichter des Heliand in dem mächtigen Strom einer guten Formtradition schwamm und den Ruhm dafür heute mit erntet.

Otfrid begriff die Forderung nach der neuen Form und es ist nur logisch, daß sie von daher genommen wurde, von wo der neue Inhalt kam. Der Reimvers, auf dem Otfrids Vers ruht, ist ja kein »klassischer« Vers. Der Gegensatz von Reimvers und Stabvers ist mit der Antithese: »klassisch—germanisch« nicht gefaßt. Es muß heißen: »christlich—germanisch«. Die klassischen Metren sind uns immer fremd geblieben; ich wenigstens finde selbst im Goetheschen Hexameter für den literarisch unvoreingenommenen Genuß eine ähnliche Mauer wie im Wagnerschen Stabreim. Was unser Vers wurde, war der Hymnenvers, nicht der Vers der Äneide, war der rhythmische, nicht der metrische Jambus. Dieser Vers ist in Herkunft und Geschichte dunkel; er erwuchs aber zu einer Zeit, als das Imperium bereits mit fremden Elementen so überflutet war, daß er nicht mehr als eine römische Schöpfung zu bezeichnen ist, und daß schon in seine Entstehung Germanisches hineingewirkt haben könnte. Das Wesentliche an ihm ist aber, daß er christlich war, und daß, wie alle Güter der Antike, so auch die neue Form durch die Kirche erboten wurde, eine übervölkische Weltform, die von allen Völkern, Romanen wie Germanen, anerkannt wurde, als sie die christliche Lehre anerkannten, und deren Einpassung grade ins Germanische daher nichts Einmaliges ist.

Dieser Vers ist uns vielleicht auch damals nicht so fremd gewesen, wie es den Anschein gewinnen könnte. Denn er stellt sich mit seiner außerordentlichen Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit mit dem Stabvers zusammen den starren metrischen Formen der antiken Versmaße gegenüber, und wir haben aus dem Vortrag von Herrn Baesecke entnehmen können, wie sehr er dem als germanisch betrachteten Drange nach Freiheit entgegenkam. Er war geräumig genug, um Breite und Knappheit, Weichheit und Herbheit, Strenge und Freiheit zu ertragen; er wurde der Vers des Liedes wie des Epos im Mittelalter. Und es scheint mir das Entscheidende an ihm zu sein, daß dieses Ringen sich innerhalb seines Rahmens überhaupt abspielen konnte, und daß er

»germanisch« genug war, um alle germanischen Formbestrebungen und Seelenregungen in sich aufzunehmen. Es ist zweifellos richtig, daß Bestrebungen nach Glätte und Schliff des Verses zu uns mehrfach als Anregung von draußen her gekommen sind, und daß volkstümliche Formen dadurch zurückgedrängt und verkümmert sind, die hohe Entwicklungsmöglichkeiten in sich trugen. Aber in dem Gegensatz von Formstreben und Freiheitsstreben, der sich bei uns teilweise mit romanischen Anstößen verbindet, liegt doch wohl etwas Allgemeineres als der Gegensatz Romanisch—Germanisch. Es liegt darin erstens ein Gegensatz der Literaturschichten; derselbe Vers sieht im Dienst verschiedener Aufgaben verschieden aus. Das gilt für den Reimvers so gut wie für den Stabvers. Und darüber hinaus ist es der immer wiederholte Lauf der Entwicklung, daß eine Form starr, ein lebendiges Formgefühl zu toter Tabulatur wird, und daß dann neue Einsätze mit dem Sturmruf nach Freiheit und Formzerbrechung beginnen, bis auch sie sich zur Form durchgeklärt haben. Auch der Stabreim konnte Tabulatur werden, wie es die Skaldenkunst in hohem Maße ist; hier ist mitten im germanischen Norden eine Formübersteigerung und -überschätzung erwachsen und hat Jahrhunderte gedauert, die sicherlich nicht »klassisch«, sondern »barock« ist, die aber den alten Sinn des Stabreimverses vergessen hat.

So plastisch die Aufbaulinie der deutschen Versentwicklung nach den beiden Polen »heimisch und fremd« = »Freiheit und Form« also wirkt, so hat es seine Gefahren, sich ihr ganz gefangen zu geben. Insbesondere aber soll man nicht vergessen, daß die ganze deutsche Entwicklung innerhalb des Reimverses, dieses fremden Eindringlings, liegt. Aus ihm und in ihm erhält jede poetische Schöpfung Form und Halt. Keine einzelne Kulturerwerbung ist so bis in die letzte Faser wirklich deutsch geworden, wie grade der Reimvers. Er ist neben der Sprache selbst eines der ganz wenigen Bildungsgüter, die auch dem letzten Deutschen angehören, an dem sich alle Parteien und Religionen in ihren Liedern begeistern, der Nahrung des Kindes wie des Erwachsenen ist, der den Kuhknecht und den Minister erfreut. Ich glaube, daß man ihm gegenüber mit der abweisenden Geste des Fremdbürtigen vorsichtig sein sollte.

Schlußwort:

Georg Baesecke: Der Herr Korreferent hat den Gegensatz zwischen uns richtig herausgehoben. Aber für meine Konstruktion ist doch nicht das das Entscheidende, daß auf der einen Seite der Anfangs-, auf der andern der unendlich überwiegende Endreim stehe, sondern daß der alte Rhythmus, immer wieder beseitigt, immer wieder emporkommt und namentlich, daß er in der Sphäre des Volkstümlichen während der gesamten Entwicklung erhalten geblieben ist. Sobald man dementsprechend unver-

meidlicherweise zugibt, daß der spätere Vers nicht von dem des eng literarischen Otfried abzuleiten ist, sondern das Wesentliche aus früheren Zeiten überkommt, ist jener Gegensatz aufgelöst, und meine Konstruktion bleibt bestehen.

Richard Wittsack:

Rhythmus und Vortragskunst.

(Verhandlungsleiter: Ottomar Wichmann.)

Wenn ich über Rhythmus und Vortragskunst spreche, so beschränke ich mich dabei auf die Bedeutung des Rhythmus beim Vortrag von Wortkunstwerken (Vers- und Prosadichtungen), also auf den nachschaffend-erschaffenden künstlerischen Vortrag und seine Beziehung zum Rhythmus. Ich gehe aber nicht ein auf das Problem: Rhythmus und Redekunst.

Bei den verfügbaren Minuten müssen sich die Ausführungen vorwiegend in Andeutungen, Thesen bewegen und bei dem Herauslösen des genannten einen Fragekomplexes fragmentarisch bleiben.

Der Streit, ob es überhaupt eine Norm für den Vortrag eines Wortkunstwerkes gibt, geben könne, ist alt. Er ist in den letzten Jahren wieder durch die eifrigere Beschäftigung mit der gesprochenen Sprache, durch das Aufleben der »Sprechkunde« einmal, dann aber auch durch viel genannte und ebensoviel umstrittene Aufführungen Berliner Bühnen (Jeßner, Piscator) lebhafter geworden.

Handelt es sich bei diesen Inszenierungen auch um weit mehr als um die Gestaltung des Wortes allein, nämlich um den Gesamtorganismus des Dramas, den der Regisseur aufzuspüren und mit seinen Kunstmitteln auszudrücken hat, so ergibt sich doch für ihn wie für den Sprechgestalter eines Gedichtes das Problem: Wie hat man sich als Künstler (Sprecher, Regisseur) dem Werke des andern Künstlers, des Dichters gegenüber, zu verhalten? Gibt es, wie gesagt, eine Norm, einen Anhaltspunkt, vielleicht sogar ein Gesetz, das von vornherein bindet — oder ist man völlig frei beim Schaffen? ...

Hauptsächlich zwei Antworten sind in der Praxis auf diese Fragen gegeben worden. Einmal: ich kann mit dem Werk des Dichters als Vortragender, beziehungsweise Regisseur machen, was ich will — ich bin in meiner Kunst souverän und behandele — wie jeder andere Künstler — mein Material (Gedicht oder Drama) ganz nach meinen künstlerischen Eingebungen. — Und die andere Antwort: ich bin in meiner Kunst durch das Werk des Dichters an eine bestimmte Ausdrucksgestaltung gebunden, meine Freiheit ist begrenzt.

Bei der ersten Gruppe, bei denen also, die sich in keiner Weise gebunden fühlen, gibt es Abschattierungen der Ansichten und daher verschiedene Typen. Hervorstechend sind: der virtuose Typus, der

bei der Ausdrucksgestaltung bis zum Mätzchenmachen herabsinkt, der nur auf die durch seine Person mögliche Wirkung den Vortragsvorwurf, die Dichtung, ansieht und vortragskünstlerisch beispielsweise eine besonders resonatorische Sprechveranlagung, ein gerade ihm liegendes Piano immer und immer wieder anbringt und passend oder unpassend in die Dichtung hineinarbeitet. — Eine andere Form liefert der Typus, der bei der Sprechgestaltung jede Dichtung weltanschaulich nach seiner politischen oder religiösen Einstellung um- und ausprägt. Wieder anders verhält sich der Vortragskünstler der Dichtung gegenüber, der vorgibt, so stark mit und in der Zeit zu leben, daß er in gewissen Zeitabständen immer wieder andere Ausdrucksformen für die künstlerische Gestaltung ein und desselben Wortkunstwerkes wählen müsse. Auch der Typus, den ich aus der Fülle der möglichen Variationen und Kombinationen noch erwähnen möchte, gehört hierher, der verlangt, daß beim Sprechen eines Wortkunstwerkes nicht die Schallform, sondern allein und entscheidend der Bedeutungswert berücksichtigt werden müsse. Denn auch die Vertreter dieses Typus machen ja mit dem Kunstwerk des Dichters ganz, was ihnen beliebt. Man spricht bei dieser letzten Vortragsart, die oft bei rein intellektuell eingestellten Menschen zu finden ist, von einer recht einfachen und natürlichen; wir möchten sie als völlig unkünstlerisch bezeichnen.

Alle Vertreter der ersten Gruppe — die zuletzt genannten ausgenommen — stellen sich beim vortragskünstlerischen Gestaltungsprozeß in den Mittelpunkt. Sie legen den Hauptakzent auf ihr Schaffen und berücksichtigen wenig oder so nebenbei das Werk des Dichters. Sie vergewaltigen es mehr oder weniger stark.

Anders die zweite Gruppe, die da sagt: Meine Freiheit als Sprechkünstler ist begrenzt; freilich nicht so weit, wie es Sievers und Rutz verlangen. Vertreter dieser Gruppe sehen die Situation so: Auf der einen Seite liegt das fertige Werk des Dichters vor, auf der andern stehe ich, der Sprecher, mit meiner Kunst — der Sprechkunst. Meine Aufgabe ist, das fertige Werk des Dichters, die Vorlage für meine Kunst, zu benutzen und die Dichtung durch meine Kunst in ein sprechkünstlerisches Werk umzusetzen. Meine Situation ist also eine andere als beispielsweise die des Bildhauers, der den unbehauenen Marmorblock in künstlerische Form bringt. Ich habe bereits eine fertige künstlerische Form — das Wortkunstwerk des Dichters —, ich muß also bei meiner Arbeit am Stoff auf die Besonderheiten des Wortkunstwerkes eingehen und eine Verbindung der beiden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, Sprachwerk des Dichters und Sprechwerk der Vortragskunst, herstellen. Ich muß also als Nachschaffend-Erschaffender wirken.

Wie ist das möglich? Und wieweit ist das möglich? — Hier muß etwas vorausgeschickt werden: Die Mittel des Sprechers sind Atem-, Stimm- und Lautfunktion. Künstlerisch, nicht rein technisch, kann dieses Material mit feinsten Schattierungen in Form gebracht werden. Einmal in rein sprechkünstlerischen Schöpfungen, also nur unter Benutzung und Formung des sprechkünstlerischen Rohmaterials. Wir haben es dann mit einem reinen Sprechkunstwerk zu tun — einem seltenen Falle, der z. B. in Blümners »Angolaina« (Verlag »Der Sturm«, Berlin) vorliegt — oder durch Reaktion auf ein Wortkunstwerk — dem alltäglichen Fall.

Stets ist der Sprechkünstler im Gegensatz zu einem mechanischen Instrument durch subjektive körperliche und seelische Zustände, durch Stimmungen mit ihren Wirkungen, z. B. auf Atem- und Stimmlippenfunktion, irgendwie beeinflußt. Das wird sich besonders beim nachschaffend-erschaffenden Sprechen, also bei der Reaktion auf ein Wortkunstwerk, ebenso bemerkbar machen wie seine ganze übrige geistige, seelische, weltanschauliche Einstellung. Der Vortragskünstler bringt alle diese Eigenschaftungen, Belastungen, wenn man will, mit an das Wortkunstwerk heran, das er in ein Sprechkunstwerk umsetzen will. Er wird also von dem Stil seiner Persönlichkeit, vom Stil seiner Zeit beeinflußt zu dem Werk des Dichters kommen und hier eine Form finden, die ebenso persönlich, zeitlich und sachlich bestimmt ist, und zwar durch Druck und Anordnung der Buchstaben, Worte, Sätze in der sprachkünstlerischen Komposition ziemlich fest bestimmt ist.

Die wortkünstlerische Seite der Dichtung ist also — von verschiedenen Auslegungsmöglichkeiten des Gehaltes abgesehen — eine ziemlich sichere Bestandsgröße, die andere, die sprechkünstlerische, die sich vornehmlich aus der Schallform ergibt, muß erst an der Hand des Sprachkunstwerkes durch die Vortragskunst geschaffen werden. Dies kann nun geschehen — wie ich früher ausführte —, indem ich das Werk des Dichters ohne Rücksicht auf die Vorlage komponiere oder möglichst im Sinne der jeweils zu sprechenden Dichtung. Wir drücken uns vorsichtig aus und fügen ein »möglichst« ein, da wir ja bereits gesehen haben, daß auch bei der Absicht des Sprechers, bei der sprechkünstlerischen Komposition das Werk des Dichters zu berücksichtigen, »ein Erdenrest zu tragen peinlich« bleibt. Eine rein historisch getreue Wiedergabe — ganz im Sinne des Autors, im Vortragsstil der Zeit — etwa eines klassischen Werkes muß als unmöglich aufgegeben werden. Denn der Glaube, man könne als lebendiger Organismus und als Kind einer bestimmten Zeit mit ihrem Stil beim Sprechschaffen ganz aus den Strömen dieser Zeit heraustreten, sich also in eine vergangene Epoche so einleben, daß man

bei Aufgabe des persönlichen Willens beispielsweise ein Gedicht von Schiller ganz und gar aus dem Gestaltungswillen dieser Zeit und völlig aus dem Gestaltungswillen des Dichters sprechen könne — das wird stets eine schöne Einbildung bleiben.

Also hätten am Ende doch die recht, die erst gar nicht den Versuch machen, im »Sinne des Dichters« sprechkünstlerisch zu schaffen, die unter Vortragskunst die Gestaltung aus rein subjektivem künstlerischen Willen ohne jede Rücksicht auf die Dichtung verstehen. — Nein, sie schütten das Kind mit dem Bade aus. Denn es gibt für den Sprecher, wenn auch nicht so streng wie für den ausübenden Musiker, bei aller Freiheit der Dichtung eines Schiller, Goethe, Hölderlin, Kleist, Claudius, Stramm gegenüber, eine Gebundenheit — sie besteht im Rhythmus. Freilich muß hierbei unterschieden werden zwischen dem Rhythmus, den der Metriker vor allem als wesentlich für den Vortrag ansieht und dem, der bestimmend ist für die Sprechkunst. Er soll in Ermangelung eines besseren Ausdruckes im Gegensatz zum äußeren, rein metrischen oder Rahmenrhythmus als innerer Rhythmus oder Gesamtrhythmus bezeichnet und als Herzschlag des Sprechkunstwerkes angesehen werden.

Wenn wir mit Heusler in seiner »Deutschen Versgeschichte« (Andreas Heusler, Deutsche Versgeschichte, Band I, Berlin 1925, S. 17) als Rhythmus verstehen »Gliederung der Zeit in sinnlich faßbare Teile«, so gilt diese allgemeine Fassung sowohl für den äußeren wie für den inneren Rhythmus. Beide, der Metriker wie der Sprecher, müssen sich, um das Wesen des Rhythmus erkennen zu können, selbstverständlich nur mit der Dichtung als einer »Gehörsgröße« befassen. Sie beschäftigen sich aber nicht, wie die frühere Schulmetrik, mit schablonenhafter Silbenzählerei, bei der für das »Rhythmenbild«, für die Schallform nichts herauskommt.

Wie hat sich nun der Sprecher, der aus dem Sprachkunstwerk das Sprechkunstwerk gestalten will, zu dieser metrischen Form zu stellen? Heusler sagt (a. a. O. S. 4): »Der Formwille des Urhebers ist uns verbindlich.« Er setzt zwar hinzu: — »es bestehen allerdings oft Zweifel, wie der Schöpfer seine Verse gesprochen hat oder gesprochen wissen wollte«. — Von der Vortragskunst, vom Vortragskünstler verlangt Heusler beim Sprechen von Dichtungen, »Sinn für die metrische Form, für die abgewogenen Zeitverhältnisse, Andacht zum Rhythmus, die über dem Inhalt auch die Form wichtig nimmt, ihre Reize auskostet und sich ihrer Vorschrift beugt« (Heusler, a. a. O. S. 44). Bei fast allen Vortragskünstlern, auch den künstlerisch hochstehenden, findet Heusler, daß sie sich den Vorschriften des Dichters nicht beugen, sondern meistens in natursüchtiges Deklamieren verfallen und »die Rhythmen,

die der Schöpfer gemeint hat, nicht erschließen« (Heusler, a. a. O. S. 45). Die Dichter verfahren zwar im allgemeinen rücksichtsvoller, wenn sie ihre eigenen Verse sprechen, aber auch nicht immer. Richard Dehmel, der bekanntlich ein sehr guter Interpret seiner eigenen, aber auch fremder Verse war, findet vor Heuslers Ohren keine Gnade (Heusler, a. a. O. S. 44).

Wie kommt das nun? Sind diese Vortragskünstler oder die vortragenden Dichter wirklich alle Stümper, oder stellt hier der Verslehrer bei seinem Urteil einen Posten nicht mit in die Rechnung ein, der vom Standpunkte der Sprechkunst von wesentlicher Bedeutung ist? Zur Beantwortung dieser Frage wollen wir nach den Äußerungen eines bedeutenden Metrikers zunächst die radikalen eines wesentlichen Sprechkünstlers — Hugo Blümners vom Berliner »Sturm« — hören.

Blümner sagt:[1])

»Nur von ihrer eigenen Bewegtheit lebt die Sprechkunst, aber nicht von der Bewegtheit einer anderen Kunst (Anmerkung des Verfassers: also der Dichtung). — Das ist der große Irrtum, es gäbe einen Sprechrhythmus, der sich mit dem der gesprochenen Dichtung deckt. — Dieser Irrtum steigert sich zur völligen Verkehrtheit, wenn das Versmaß der Dichtung für ihren Rhythmus gehalten wird. Das Versmaß hat mit dem Rhythmus nichts gemein. Die geistige Beziehung der Worte ist ihr Rhythmus (Anmerkung des Verfassers: ‚ihr' = ‚der Dichtung'). — Die durch Melodie und Distanzierung geschaffene Beziehung der Sprechtöne ist der Rhythmus der Sprechkunst. — Jede dieser zwei Künste lebt durch eigenen Rhythmus.«

Hier also völlige Ablehnung irgend einer Verbindung zwischen Sprach- und Sprechkunstwerk und einer vortragskünstlerischen Verpflichtung gegenüber der Dichtung und ihrem Metrum.

Wir teilen die Ansicht — das sei gleich hier vorangestellt — des Sprechtonkünstlers Blümner, der Wortkunstwerke sprechkünstlerisch nach freiem Ermessen komponiert, nicht. Wir kommen aber durch diese Gegenüberstellung — Metriker und Sprechkünstler — der Beantwortung unserer Frage — woran liegt es, daß der Metriker den Vortrag des Vortragskünstlers meistens als nicht richtig empfindet — näher. Wir glauben schon hier sagen zu können: weil der Metriker eben zu wenig diesen Rhythmus der reinen Sprechkunst als einer selbständigen Kunst[2]) beachtet. Blümner hat unzweifelhaft recht, wenn er die Eigengesetzlichkeit der Vortragskunst betont. Wir stehen allerdings auf dem Standpunkt, daß beim Sprechschaffen, bei der Vortragskunst nicht nur dieser Eigenrhythmus der Sprechkunst berücksichtigt werden darf, sondern zunächst zwei Rhythmen zusam-

[1]) Die Szene, 17. Jahrg. 1927, Heft 2, »Sprechkunst und Bühne«.

[2]) Wenngleich auch Heusler der Vortragskunst einige Freiheiten einräumt (Heusler, a. a. O. S. 46).

menströmen müssen, der äußere Rhythmus eines Wortkunstwerkes mit dem Rhythmus der Vortragskunst oder des Sprechers, durch den ja die Vortragskunst erst lebt. Dazu tritt dann als dritte Größe der sogenannte innere oder Gesamtrhythmus des Werkes als wesentlichster Bestandteil der Vortragskunst. Denn fasse ich als Vortragskünstler das Metrum, dann habe ich gleichsam das Skelett des Werks. Das ist selbstverständlich wesentlich, wichtiger ist aber für das Sprechschaffen, dieses Skelett zu umkleiden und ihm vor allen Dingen Leben, Herzschlag zu geben. Und das kann in charakterisierender Weise durch den inneren oder Gesamtrhythmus geschehen. Denn dieser Rhythmus ist, wenn ich mich nicht auf den Standpunkt des Metrikers oder auf den von Blümner stelle, für eine sachliche Vortragskunst mit den bereits früher genannten Einschränkungen ausschlaggebend. Er erwächst aus der Totalität des Einzelwortkunstwerkes ebenso wie aus dem gesamten Werk einer Dichterpersönlichkeit.

Wir können uns bei der Forderung, die Totalität eines Wortkunstwerkes, seine Gesamtstruktur beim Vortrag zu berücksichtigen, auf Dehmel berufen. Er sagt in seiner Abhandlung »Kunstform und Rhythmus[1]«: »Das Wort steht nicht bloß zur nächsten Umgebung, sondern vermittelst der zugehörigen Satzfolge noch zu den entlegensten Worten und Wortfolgen in immerfort wechselnder Beziehung. — Erst diese vielfältigen Beziehungswerte deuten das Leben des Kunstwerkes an, die psychische Vibration der Materie, die seelische Bewegtheit des Wortstoffes.«

Der Sprecher muß also beim Vortrag eines Wortkunstwerkes nicht nur die geistige und seelische Situation, die Stimmung einer Strophe allein, gerade der, die im Blickpunkt seines Sprechinteresses steht, beim Vortrag berücksichtigen, sondern neben der Vers- und Strophenstimmung immer zugleich auch die Gesamtstimmung des ganzen Gedichtes, aus der sich der Gesamtrhythmus ergibt; er ist neben dem metrischen und dem Eigenrhythmus der Vortragskunst von wesentlicher Bedeutung. Denn dieser Gesamt- oder innere Rhythmus schafft erst dem metrischen Rahmen eine eigentümliche, das Werk eines Goethe, Dehmel, Stramm, Heym besonders charakterisierende, rhythmische Belebung und nicht nur dem Werke eines Dehmel, im Unterschied von dem eines Stramm, wird durch diesen Rhythmus eigenes Leben gegeben, sondern gerade auch den verschiedenen Einzelwerken ein und desselben Dichters.

Ich komme auf diese Weise also zu einer Vortragskunst, die nicht modisch mit der Zeit wechselt, die heute ein Gedicht impressiv ver-

---

[1]) Gesammelte Werke, Bd. VIII, S. 76.

mittelt, weil gerade die impressive Form im Kurse hoch steht, in einigen Jahren dasselbe expressiv und nach wieder einiger Zeit in rein sachlicher Ausdrucksform; ich komme auch nicht zu einer Vortragskunst, die nach persönlicher Manier verfährt und mit und ohne Pathos gestaltet, sondern zu einer, die durch das Aufspüren des Gesamtrhythmus die bleibende Wesenheit der Wortkunstwerke herausstellt. Sie unterscheidet trotz gleicher metrischer Form sehr wohl den Trochäus, den Jambus eines Goethe von dem eines Schiller, das Sonett eines George von dem eines Heym, weil sie den ganz verschiedenen Herzschlag der einzelnen Dichtungen innerhalb des gleichen metrischen Rahmens hören läßt. Genau wie der Klavierspieler, wenn er ein Künstler und kein Beckmesser ist, trotz der noch bestimmteren rhythmischen Festlegung der Kompositionsabsicht in der Notenschrift als in der Dichtung, den Walzer eines Strauß beim Spiel anders rhythmisiert als einen Walzer von Chopin und wieder anders einen Walzer von Brahms, genau so verhält es sich beim Sprechschaffen, wenn der innere Rhythmus aufgespürt ist.

Bisher ist nur nebenbei angedeutet worden, wie ich diesen inneren Rhythmus auffangen kann, dem wir bei dem Akt der Transformation der Sprachkunst in Sprechkunst soviel Wert beimessen. Nicht durch Skandieren, nicht durch Meßinstrumente, auch nicht durch »eine Analyse der sämtlichen, einzelnen Formelemente eines Wortkunstwerkes« kann diese geistig-seelische Bewegtheit des Wortstoffes und die Zusammenfassung aller Bewegungsteile der Wortleiber in dem geschlossenen Stromkreise Dichtung erfaßt werden, sondern nur, wenn ich mich selbst in diesen Stromkreis einzuschalten versuche, vermöge eines rhythmo-dynamischen Instinktes — von dem schon Dehmel — in »Kunstform und Rhythmus«[1]) spricht. Dieses instinktive Maßgefühl und feinnervige Reagieren auf die im Kunstwerk kreisenden Blutströme erzeugt Wechselströme vom Kunstwerk zu mir und umgekehrt. Ich erlebe so den Rhythmus der Totalität eines Werkes und belebe durch ihn meinen Vortrag. Denn dieser innere Rhythmus, wie dies auch Bode[2]) bei der rhythmischen Gymnastik beobachtet hat, schafft im Gegensatz zu dem Rhythmus der Ordnung, des Taktes, der Regel, im Gegensatz also zu dem Rhythmus des rationalen, geistigen Prinzips als »vitales Prinzip« den Rauschzustand, der die künstlerische Gestaltung des Vortrages überhaupt erst ermöglicht.

Und wenn Heusler in seinen bedeutenden metrischen Forschungen diesem von uns skizzierten inneren oder mitbestimmenden Gesamt-

[1]) Dehmel, a. a. O.
[2]) Rudolf Bode, Rhythmus und Körpererziehung, Jena 1925.

rhythmus der Sprechgestaltung und dem Eigenrhythmus der Vortragskunst mehr Beachtung schenken und nicht hauptsächlich — wie er selbst sagt[1]) — beim Vortrag von Gedichten auf das Metrum hören würde, dann wäre ihm sicher näher und verständlicher, weshalb z. B. Dehmel oder namhafte Vortragskünstler je nach dem Vorwurf die »Hebungen gelegentlich gewaltsam überdehnen« und »die Form zerstückeln«[2]). Das sind nicht Launen bei einer ernst zu nehmenden, nicht auf Virtuosität gestellten Vortragskunst, das sind vitale künstlerische Notwendigkeiten für eine Sprechkunst, die den lebenspendenden inneren Rhythmus und den rahmengebenden äußeren Rhythmus beachtet und weder das Recht des Autors, noch das der Vortragskunst mit Füßen tritt.

Um nun meine Gefühlsfähigkeit für den Gesamtrhythmus von Wortkunstwerken verschiedener Dichter und Zeiten zu steigern, kann ich mich z. B. nicht nur in das eine Werk, das ich gerade sprechen will, versenken, sondern in das gesamte Werk eines Dichters oder — wo es angebracht ist — in eine bestimmte Stilepoche seines Schaffens. Ich bekomme dadurch eine Ahnung von dem Gesamtrhythmus des gesamten Werkes — bzw. eines Teiles — der betreffenden Dichterpersönlichkeit und so auch eine wesentliche Einstellung für den Vortrag dieses oder jenes Gedichtes, da ja dieser künstlerische Gesamtrhythmus des ganzen Werkes in dem besonderen Gesamtrhythmus eines jeden Gedichtes von Schiller, Goethe, Hölderlin, Stramm usw. mit enthalten ist. Er muß bei einer Sprechkunst, die Unterschiede Goethescher, Schillerscher, Hölderlinscher, Strammscher Kunst ausdrücken will, beachtet werden.

Eine so schaffende Vortragskunst geht in ihren Forderungen noch weiter; sie versucht nicht nur in den eben genannten Rhythmus der dichterischen Gesamtwerke, sondern auch in den ganzer Zeiten und Zeitströmungen einzudringen. »Das bloße Wissen« — wie Merker sehr richtig in seiner Schrift: Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte, Teubner 1921, S. 64, sagt — »reicht hierfür freilich nicht aus, ich muß mich vielmehr so in diese Zeiten einleben, daß ich ihren Herzschlag wie ihr Atmen vernehme.« Auf diese Weise kann ich ein Gefühl für den Rhythmus einer ganzen Zeit- und Stilepoche bekommen, meinetwegen für die des Barock, Rokoko, des Sturmes und Dranges. Und das ist gleichfalls für eine nachschaffend-erschaffende Vortragskunst wichtig, da ja der Zeitrhythmus und der künstlerische Gesamtrhythmus eines Dichters in seinem Werk leben und schwingen. Ein

[1]) Heusler, a. a. O. S. 44.
[2]) Heusler, a. a. O. S. 44.

Sprecher, der also ein Barockgedicht von einem Rokokogedicht im Vortrag unterscheiden will, muß beim Vortrag auch neben den schon angeführten Rhythmen den Zeitrhythmus mit berücksichtigen. Ich kann ein Rokokogedicht — oder ein Rokokospiel wie Goethes »Laune des Verliebten« bei unserer Ansicht von Vortragskunst nicht klassizistisch »deklamieren«. — Daß hier der Vortragskunst Grenzen gesetzt sind, war bereits früher ebenso gesagt (vgl. S. 249), wie daß bei dem Zeitrhythmus nur das Wesentliche, das noch Lebende und daher wieder Belebbare einer künstlerischen Epoche beim Vortrag festgehalten werden soll und kann.

Wir verstehen eine Beachtung des Zeit- und des künstlerischen Gesamtrhythmus beim Vortrag einer Dichtung im Sinne Dehmels; er schreibt an Reisiger[1]): »Sie haben den Rhythmus der Entfesselung, ich den der Zusammenfassung, und das ist wohl überhaupt der Unterschied zwischen Ihrer und meiner Generation«.

Neben diesen mittelbaren Steigerungsmöglichkeiten des rhythmischen Gefühls für den Vortrag von Wortkunstwerken gibt es unmittelbare, die der Sprecher nicht von dem *Werke* empfangen, die er besitzen muß, denn sie gehören *nur in das Bereich* seiner Kunst, *der Vortragskunst*. — Er muß zunächst einmal künstlerisch sprechen und hören können; das Universalrezept konventioneller Technik reicht für das hier notwendige rhythmische Ausdrucksgestalten nicht aus. Viele frühere Hof- und Geschäftstheaterpathetiker besaßen diese Normaltechnik- und waren trotzdem weit von Sprechkunst entfernt. Künstlerisches Sprechen verlangt die höchste Verfeinerung und Kultur des Bewegungssinnes, ein leichtes Spiel von Kehlkopf, von Zunge und Lippen, um die rhythmischen Tonbeziehungen ausdrücken zu können; es erfordert eine starke Entwicklung des inneren Ohres, »Gewissen in unseren Ohren« und vor allem die Fähigkeit des Zusammenhörens und Zusammenausdrückenkönnens der Urkräfte künstlerischen Sprechens, der rhythmischen. Bewegungs- und Gehörssinn, das Gefühl für die verschiedenen rhythmischen Spannungen der Wortkunstwerke können durch künstlerische Übungen gefördert werden. Man braucht nur immer wieder mit starker seelischer und geistiger Konzentration in Dichtungen von verschiedener rhythmischer Spannung hineinzuhören, und man wird bei dieser geistigen, seelischen und körperlichen Einstellung und Einfühlung bald durch die Reizwirkung des Wortkunstwerkes in jenen Zustand versetzt, der den Sprecher zu mitschwingender Bewegtheit, also zum rhythmischen Sprechschaffen führt. Durch diese vielen und verschiedenartigen Gehörseindrücke werden schließlich der sprecherische Bewegungs-

[1]) Richard Dehmel, »Ausgewählte Briefe«, Bd. II, S. 419.

sinn und die damit verbundene Ausdrucksintensität — »die rhythmische Transformationsenergie« vom Wortkunstwerk zum Sprechkunstwerk — so gesteigert, daß auch »der stückhafte Rhythmus von Satz zu Satz beim Prosasprechen« mit seinem sprunghaften Wechsel von Ruhe und Bewegung aus der poetischen Stimmung und dem Spannungsverhältnis der einzelnen Sätze zueinander nacherlebt und sprechkünstlerisch erschaffen werden kann, ohne daß dabei die zahlreichen Sieverschen Stimmeinteilungsfiguren, die Formung der von Rutz geforderten Rumpfmuskulatur oder der Pneumograph im Sinne Roemers[1]) verwendet werden. — Denn, »was sie deinem Geist nicht offenbaren mag, das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben«. — Wir leugnen selbstverständlich mit dieser Feststellung die hohe Bedeutung der eben berührten Forscherarbeit nicht, lehnen aber bei unserer Art, Wortkunstwerke künstlerisch zu gestalten, die Verwendung der bezeichneten Methoden bei der für den Schaffensprozeß notwendigen Ekstase und Nervosität als künstlerisch hemmend, also unbrauchbar ab. Nur durch geistige und seelische Umklammerung des Wortkunstwerkes, durch Intensität des Einlebens, Einfühlens eines künstlerisch sensiblen Sprechers mit kultiviertestem Gehörs- und Bewegungssinn, kann jener beseelte Rhythmus erfasst werden, der für die Vortragskunst notwendig ist. Mit ihm stellt sich dann ganz von selbst der Körper so ein, wie es die Sprechsituation verlangt.

Wenn ich auf den Eingang mit der kurzen Skizze über die Einstellung des Vortragskünstlers zum Werk des Dichters zurückgreife, so kann ich daran erinnern, daß hier bei dem Verhältnis des Wortkunstwerkes zum Sprechkunstwerk vor allem zwei Anschauungen gegenübergestellt wurden — die des souverän und rücksichtslos mit der Dichtung schaltenden Sprechers, und die, die eine gewisse Gebundenheit in der Freiheit sprechkünstlerischen Schaffens durch das Werk des Dichters empfindet. Ich kann weiter darauf verweisen, daß auf die Frage, worin denn die Gebundenheit des Sprechgestalters hauptsächlich bestehe, geantwortet wurde: im Rhythmus.

Etappenweise habe ich dann im Verlauf der Betrachtung meine Anschauung und künstlerische Erfahrung in bezug auf »Wortkunstwerk und Rhythmus« zu umreißen versucht, indem ich von dem Zusammenspiel des metrischen — des äußeren — und des inneren — Rhythmus des Gesamtrhythmus oder Grundrhythmus — eines Werkes sprach, in dem Zeit- und persönlicher Rhythmus des Dichters mit eingebettet sind und von dem persönlich und zeitlich bestimmten Rhythmus des

[1]) G. A. Roemer, »Atmung und musikalisches Erleben«, in »Psychologie und Medizin« Bd. I, Heft 1, 1925. Enke, Stuttgart.

Sprechers, der durch seine Kunst — die Sprechkunst — die rhythmische Kompositionskraft besitzen muß, die verschiedenen Rhythmenströme so zusammenfließen zu lassen und zu leiten, daß eine Einheit entsteht, in der weder die Kunst des Dichters noch die des Sprechers einseitig beachtet wird.

Ich skizzierte, daß es für ein solches Verhältnis von Rhythmus und Vortragskunst nötig ist, die Reaktionsfähigkeit für die rhythmischen Spannungen der einzelnen Wortkunstwerke so zu verfeinern und zu steigern, daß bei dem künstlerischen Einfühlungsprozeß dem Sprecher der einem Gedicht von Stramm wesentliche Rhythmus im Gegensatz zu dem eines Gedichtes von Goethe erwächst. Ich sprach ferner vom Rhythmus einer Zeit- und Stilepoche und seiner Verwendung als Hilfsmittel zur Steigerung rhythmischen Sprechgefühles. Immer wieder betonte ich die Freiheit in der Vortragskunst bei aller Gebundenheit, das Durcheinanderspiel von Gesetz und Willkür. Es gibt für eine ernst zu nehmende Sprechkunst keine starre Theorie aber auch keine bloße Willkür.

Ich kann beispielsweise nach unserer Auffassung von Vortragskunst den Anfang von Georg Heyms »Krieg« nicht sprechen, wie ich es einmal von dem Virtuosentyp etwa so hörte[1]):

Aufgestanden ist er, welcher lange schlief,
Aufgestanden unten aus Gewölben tief.
In der Dämmrung steht er, groß und unbekannt,
Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand.

Auch die Ausdrucksform des rein referierenden und bedeutungswertig sprechenden Typus kann ich nicht bei einem künstlerischen Vortrag wählen; sie würde etwa so klingen[2]): (Es folgten die gleichen Verse aus Georg Heyms »Krieg«). — Man kann kaum glauben, daß eine solche Gestaltung, die aber auch in nichts von dem inneren Rhythmus berührt wird, bei einem Sprecher möglich ist, und doch — sie besteht, und die Betreffenden, die sie anwenden, glauben sogar noch an eine große Kunsttat, da sie ja bei ihrer Interpretation »so schlicht und natürlich« vortragen. — Das Gegenstück hierzu liefert der Typus, der die Lautformen frisiert und so eine Abart der virtuosen Vortragskunst bietet, bei dem Aufblähen der Schallform aber wenigstens den äußeren Rhythmus beachtet.

Er spricht etwa so[1]): (Wieder gezeigt an den vier ersten Versen von Heyms »Krieg«).

---

[1]) Da die Vortragsart — auch der drei folgenden Sprechbeispiele — textlich weder durch Punktbilder noch Noten wiedergegeben werden kann, wird sie auf einer Schallplatte festgelegt, die den Interessenten in der Abteilung für Sprechkunde an der Universität Halle-Wittenberg zugänglich ist.

[2]) Vgl. Anmerkung 1 der vorhergehenden Seite.

Und endlich die Vortragskunst, die nach meinen Ausführungen als wesentlich angesehen wurde, sie würde etwa beim nachschaffend-erschaffenden Sprechen für Georg Heyms »Krieg« folgende Sprechform wählen[1]):

Gewiß wird noch lange die allein durch ihre Vitalität wirkende, selbstherrliche Persönlichkeit als Vortragskünstler von Mädchen, Jungfrauen und Müttern bewundert werden. Es wird diese Vortragskunst, besonders wenn lockige Jünglinge oder zum Jüngling frisierte Männer sie pflegen, in ihrer überschäumenden Ungebundenheit von dem Gros des Publikums vielleicht sogar als genial bezeichnet werden, im Gegensatz zu der Vortragskunst, die sachlicher ist und nicht zu persönlichem Kult durch gröbere oder feinere körperliche Reizmittel herausfordert, sondern neben dem persönlichen Willen und Können auch dem des Dichters folgt und auf sein Werk Rücksicht nimmt.

Bei dem rein virtuosen Typus ist nur zu fragen, warum die Vertreter dieser Richtung nicht gleich ihre Vortragstexte selbst schreiben und erst noch andere Künstler — die Dichter — bemühen. Auch der berechtigte Einwand dieser Sprecher, der übrigens auch von anderer Seite erhoben wird, daß manche Strophe eines Wortkunstwerkes verschiedene Auffassungen und Ausdeutungen zulasse und somit auch verschiedene Vortragsgestaltungen, vermag unsere Ansicht von Vortragskunst nicht zu erschüttern, da diese möglichen Auffassungsschwankungen für die Feststellung des Gesamtrhythmus, der aus der Totalität des Wortkunstwerkes erwächst, also nicht an eine Stelle gebunden ist, keine wesentliche Rolle spielen.

Es gibt neben diesem Rhythmus natürlich noch andere Elemente, die bei einer ernst zu nehmenden Vortragskunst wichtig sind, z. B. die Sprechmelodie; sie lebt aber auch erst, wenn der Herzschlag des Sprechkunstwerkes — der Rhythmus — ihr Leben gibt und Blut zuführt. — Und wenn Novalis einmal sagt[2]): »Alle Methode ist Rhythmus. — Hat man den Rhythmus der Welt weg, so hat man auch die Welt weg», so gelten diese Sätze *mutatis mutandis* auch für das Verhältnis von Rhythmus und Vortragskunst: Hat man den Rhythmus der Vortragskunst weg, so auch die Vortragskunst.

Mitbericht:
Ewald Geißler:

Von dem Rhythmus im allgemeinen Sinn, der in allen Künsten aus Chaos Gebilde schafft, ist der Vortragsrhythmus ein sinnlicher Ausdruck. Er ist nicht nur »Rahmen«, sondern in seiner »Äußerlichkeit«

[1]) Vergleiche Anmerkung 1 auf Seite 256.

[2]) E. Heilborn, Novalis' Schriften, Bd. II, 2. Hälfte, S. 538.

ist das Innerste gegenwärtig. Er ist nicht mit dem papiermäßig aufzuzeichnenden Metrum zu verwechseln sondern entsteht erst, wenn ein von außen an die Sprache herangetragenes orchestrisch-musikalisches Schema mit der Irrationalität der Sprachmasse zu einem völlig Neuen verschmilzt, einem fast bei jeder Dichtung verschiedenen Gebilde eigenster Art.

Wohl werden auch andere Klangeigenschaften, neben Stärke und Dauer auch Höhe und Farbe, vom Dichter geformt und gesetzt und ergeben in vielfacher Durchdringung der Sprache ein Netzwerk von Eigenschaften, von mindestens einem Dutzend unabhängiger Variablen, deren vollzähliges Zugleich erst die Sprachschallform umschreibt. Indem aber dabei zu scheiden ist zwischen dem, was der zergliedernde Klangforscher als tatsächlich vorfindet und dem, was der klangaufbauende Sprecher hintergrundhaft bewußt haben soll oder darf, ergibt sich die besondere Wichtigkeit des Rhythmischen für die Vortragskunst. Denn während z. B. die melischen Eigenschaften von dem im Herauspräparieren von Einzelmerkmalen nicht besonders Geschulten um so unsicherer gegriffen werden, je ausdrücklicher er die Aufmerksamkeit auf sie richtet, ertragen es die rhythmischen Eigenschaften, gewollt zu werden. Sie sind das Knochengerüst der Schallform, das sich, wenn es fest hingestellt wird, nunmehr leichter mit den anderen Klangteilen umhüllen läßt: auch mit solchen, die, wichtigst in ästhetischen Wirkungen, dennoch im Akt vortragender Klangerzeugung als solche am besten im Dunkel bleiben.

Die Mannigfaltigkeit des Rhythmischen zeigt sich in der Fülle seiner Bestandteile. Diese zeigen Schwerebeziehungen (oft überraschend abweichend von dem, was wir landläufig messen, z. B. kaum je Jamben: was wir so nennen, sind fast immer sogenannte Trochäen, fallende Rhythmen, wie sie dem Wesen der deutschen Sprache entsprechen), Zeitbeziehungen (die in deutlichen Quantitätsverhältnissen von Hebung und Senkung sich auch im Deutschen finden, wenngleich zurücktretend hinter den Schwerestufungen) und schließlich Gruppenbildungen[1]).

Als Kampferzeugnis zweier entgegengesetzter Kräfte, einer außersprachlichen Bindung mit der Sonderart sprachlicher Eigenwilligkeit, ist der Rhythmus nicht eine Linie, sondern eine Zone, und verschiedene Zeitalter halten sich innerhalb ihrer gern in verschiedenen Gegenden auf. Der Naturalismus, dem die Masse der Bühnensprecher, gerade im klassischen Drama, auch heute noch zugehört, kommt vom »natürlichen« Sprachakzent her; über die Grenze, wo der musikalisch-

[1]) Vgl. die Verslehre von Franz Saran.

orchestrische zu wirken anhebt, tritt er nur zögernd, wie um Entschuldigung bittend. Vortragende, die sich dagegen vom Formwillen neuerer Dichter führen zu lassen wagen, gehen von außersprachlicher Strenge aus. Ihr Mut zum Pathos im echten Sinn, zur Erhebung ins Überwirkliche, wird schlecht-pathetisch, wenn der umgenommene Rhythmenmantel weitere Falten schlägt, als ihr magerer Sprachkörper zuläßt. Wer die Bindung aufgerichteter Form nicht bis in den letzten Auslauf mit gesteigertem Leben zu füllen vermag, an dem klingt versbetonender Vortrag wie aus unzulänglicher Nährkraft künstlich aufgehitzt. Wo an innerer Fülle nicht mehr ist als auch gewöhnliche Sprache mitteilen könnte, kann die rhythmuserhöhte nicht überzeugen, sie klafft peinlich ab, aber nicht weil der Form zuviel, sondern weil des Gehaltes zu wenig ist. Rhythmisches Sprechen ist also eine Kraftprobe zum erlebnisüberquellenden Sprechen, das in rhythmischer Höhe erst ganz sein Element hat. Und wo eine Zeit einem Vortrag zudrängt, der den Rhythmus herausholt, darf tieferes Einbohren in das Erlebnis, stärkeres Ernstnehmen der Kunst vermutet werden — während Zeiten loserer Sprechrhythmik in einem loseren Verhältnis zur Kunst, als zu einer bloßen Zutat und Schmückung, zu stehen pflegen. Daher Dichter zu allen Zeiten, wenn sie sich selber vortragen, Rhythmik wie Melos und Reim zu betonen pflegen, in einer Art, die nur einer, der Gedichte für möglichst wirklichkeitstreu aufzuführende Monologstellen hält, mit technischer Unzulänglichkeit begründen und als »singend« abtun kann. Dichter ihrerseits — keineswegs nur Stefan George, sondern auch das Naturburschentum Liliencrons — haben in solch allzu zünftiger Vortragskunst stets Barbarei gesehen und sie, nach Goetheschem Ausdruck, der Rhythmophobie, der Angst vor dem Rhythmus, geziehen.

Wenn der Rhythmus einer Dichtung über sich selbst hinausweist, auf ihre ganze innere Baukraft, von der er ein Ausdruck ist, tritt der Sprechende mit ihm in den Schaffensmittelpunkt der Dichtung. Denn der Rhythmus ist im dichterischen Schöpfungsakt von vornherein mindestens mitgeboren, zuweilen ist er sogar der zeugende Keim, aus dem die übrige Form, sogar der Gehalt der Dichtung entsprang. Ihn zu spüren, muß daher das Erste der Vortragskunst sein, erst mit ihm »hat« sie die Dichtung; »Musik vor allen Dingen« — »der Rest ist Literatur, mein Bester«.

Möge die neue Sinnenfreudigkeit, die zuerst dem Auge zu gut kam, die neue Sinnbildfreudigkeit, die, wieder die überwirkliche Gültigkeit der Kunst ergreifend, nicht nur die Bühne stilisiert sondern auch den bisher noch immer naturalistisch in ihrer Mitte stehenden Menschen, als eine neue Durchseelung aller Körperbewegung mit neuer

Rhythmik — möge sie auch die zusammengesetzteste Körperbewegung, die schulbar ist: die spracherzeugende, und mit ihr die Dichterklänge, die dem rhythmischen Menschen entströmen — möge sie auch die Vortragskunst mit neuem Mut zum Rhythmus durchdringen!

Herbert Biehle machte in der Aussprache Ausführungen über das Verhältnis von Rhythmus und Stimmbildung.

Hermann Wolfgang von Waltershausen:
Rhythmus in der Musik.
(Verhandlungsleiter: Arnold Schering.)

Die Aufforderung der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, ein Referat im Rahmen einer größeren Folge von Vorträgen über den Rhythmus zu übernehmen, mußte mich als schaffenden Künstler und praktischen Musiker zunächst in einige Verlegenheit setzen. Der Wissenschaft ist die Kunst wie jeder andere Gegenstand ein Objekt; hieraus ergibt sich die Art und Weise der Betrachtung. Dem praktischen Musiker kann sie dies nie sein; ja, man möchte so weit gehen, das Verhältnis geradezu umgekehrt zu sehen und den Künstler selbst, wenn es erlaubt ist, dies auszusprechen, als Objekt der Kunst aufzufassen, zum mindesten als ein Werkzeug oder Gefäß, dessen sich ein unfaßbares Etwas, das wir eben Kunst nennen, bedient. In unserer mechanistisch orientierten Zeit, die gern auch die Welt der Phantasie als Ergebnis soziologischer Erscheinungen wertet, ist die Neubegründung dieser Form von metaphysischer Kunstauffassung eine Tat gewesen; für uns alle, die wir, ohne selbst zu wissen auf welchem Irrwege, um eine rationalistische Ästhetik in den Jahren vor dem Zusammenbruch des alten Deutschlands rangen, bedeutete Pfitzners Palestrina-Dichtung geradezu eine Erlösung, einen neuen Stern von Bethlehem, der uns die rechte Straße aus Wildnis und Gestrüpp heraus wies. Das Inkommensurable stand plötzlich wieder im Mittelpunkt des Interesses; die Scheu, den Schleier von den letzten Dingen wegzuziehen, war wiederum erwacht. Andere innere Erlebnisse traten helfend dazu. Man sagt, daß Not beten lehrt. Der Deutsche nach dem Weltkrieg mußte anfangen, sich ein wenig nachdenklich gegenüber seiner Gottähnlichkeit einzustellen; er mußte sich besinnen, daß es Grenzen, Mauern gibt, die für unser Erkenntnisvermögen unüberschreitbar sind. Nicht die Wahrheit des wissenschaftlich Eroberten wurde damit in Zweifel gezogen; seine Bedeutung gegenüber dem ewig Geheimnisvollen und Unerforschlichen wurde aber verringert.

Eine Einstellung, die somit typisch für weite Kreise unseres Volkes wurde, mußte ganz besonders das Verhältnis zur Ästhetik beeinflussen.

Von jeher wußte die Kunstwissenschaft den Wert der meist unsystematisch hingeworfenen, aber trotzdem und gerade deshalb vielleicht besonders anregenden ästhetischen Anmerkungen, Aussprüche, Thesen und Versuche der schaffenden Künstler zu schätzen; die Erkenntnis aber, daß es sich bei den Schriften eines E. T. A. Hoffmann, eines Carl Maria von Weber, eines Robert Schumann, eines Hector Berlioz, eines Richard Wagner, eines Hans Pfitzner aber doch nur um Versuche handle, subjektiv nachträglich das auch für den Verstand zu begründen, was unbewußt im Kunstwerk aus dem Gefühl heraus bereits lebendig geworden war, mußte sich trotzdem immer wieder einstellen. Mehr als Bausteine konnten der systematischen Ästhetik nicht geliefert werden. Aber hat die Wissenschaft bisher mehr geleistet? Besitzen wir ein objektiv gültiges System der Ästhetik oder gar der Musikästhetik? Müssen wir uns nicht auch hier zunächst damit begnügen, einige fundamentale Sätze der Erkenntnis festzuhalten, die sich zu einem Ganzen, mögen die Besten darum ringen, wie sie wollen, nicht zusammenfügen, eben weil für die letzten Schlüsse das »*tertium comparationis*« fehlt, weil dies jenseits der Schwelle liegt, vor der unsere Erkenntnis halt machen muß? Trotz der Psychoanalyse Siegmund Freuds, trotz der Arbeit seiner teilweise von ihm losgelösten Schüler, der Begründer der Individualpsychologie, wissen wir über das, was wir das Unbewußte nennen, so gut wie nichts, eigentlich überhaupt nicht mehr, als daß es vorhanden sein muß. Wir können nur aus der in jeden Gedankengang hineinragenden unbekannten Größe auf die Tatsache schließen, daß eine solche wirklich besteht, daß nur die Kunst selbst aus dem Vorhof in das Allerheiligste zu dringen vermag, daß aber noch nie einer, der das verschleierte Bild zu Sais enthüllt hat, zu sagen vermochte, was er erblickte. Ich selbst habe früher in zahlreichen Schriften und Vorträgen den Grundsatz vertreten, das eigentliche Objekt der Ästhetik sei vor allem die sich immer wieder in jedem Menschen vollziehende Genesis des Künstlerischen. Heute möchte ich auch diesen Satz mit einem großen Fragezeichen versehen und das Aufgabengebiet der Ästhetik noch enger begrenzen und beschränken, und zwar auf das, was wir wie eine Projektion aus einer unbekannten Dimension als konkrete Erscheinung tatsächlich erfassen können. Und auch hier wird das Unbegreifliche in jedem Augenblick uns im Wege stehen; selbst wenn wir die Eigenschaften des Kunstwerks allein zum Gegenstand unserer Betrachtung machen würden, müßten wir doch immer wieder erkennen, daß wir selbst hier das Letzte nicht erklären können. Die Tatsache, daß z. B. die ästhetische Wirkung der Oper nicht geleugnet werden kann, trotzdem es bisher nie gelungen ist, zu beweisen, warum die Oper in gleichem Maße ein ästhetisches Produkt ist wie etwa das

Drama, die Symphonie oder eine Schöpfung der bildenden Kunst, muß uns sagen, daß sogar in der Untersuchung des Greifbarsten stets der unlösbare metaphysische Rest bleibt.

Wir leben in einer Zeit, in der scheinbar ein Teil der jungen Generation die Fundamente der bisherigen Kunst ins Wanken gebracht hat. Es ist nicht zu verwundern, daß die hierbei angegriffene ältere Generation versucht hat, mehr in die Wagschale zu werfen, als den Glauben an ihre Kunst. Man wollte für sich in Anspruch nehmen, daß die ästhetischen Grundlagen der Kunst der Klassiker des 19. Jahrhunderts (ich spreche hier besonders von der Musik) keine zeitlich gebundenen, sondern auf Ewigkeitswerte begründeten Gesetze seien, ohne dabei einen Denkfehler zu beachten, die seltsame Überhebung, als ob nun gerade die unmittelbar hinter uns liegende Zeit diejenige sei, in der sich eine klärende Entwicklung vollendet habe. Die neue Musik hat nun aber nur sehr vorübergehend gerade die rhythmischen Grundlagen der alten Musik angefochten und beschränkt sich heute darauf, ihr aus mehr oder weniger reinen Quellen neue rhythmische Impulse zuzuführen und damit die Metrik in primitivere Bahnen zu lenken. Am schärfsten geht der Kampf um die harmonischen Gesetze. So ist versucht worden, die Funktionenlehre, wie sie etwa in Riemanns Anschauungen zu einem Abschluß gelangt ist, mit Hilfe der Zahlenphilosophie zu stützen, ohne daß man dabei bedacht hat, daß gerade der Begriff der Zahl die inkommensurabelste Größe in unserem ganzen Denken ist. Spekulationen auf diesem Gebiete haben im Für und Wider zahlreiche junge produktive Begabungen verwüstet. Als Resultat kann nur das eine gebucht werden, die Erkenntnis, daß sich die Kunstanschauungen, wenn auch in einer gewissen Periodizität, fortwährend fluktuierend wandeln und daß für uns lebendige und brauchbare Leitsätze über die Phantasie eine viel einfachere und allgemeinere Formulierung anstreben müssen als bisher, wenn wir überhaupt dem Ewig-Neuen der Kunst gerecht werden wollen.

Dieses Bekenntnis zu den allgemeinen Fragen der Ästhetik ist aber notwendig, wenn wir uns mit dem intellektuell Unfaßbarsten und doch gefühlsmäßigen Nächstliegenden in der Kunst, mit dem Rhythmischen, auseinandersetzen wollen. Wir wissen, daß die produktive Kraft eines Komponisten in erster Linie von dem Grade seiner rhythmischen Potenz bestimmt ist, und können doch eigentlich nicht einmal aus dem graphischen Bilde der Notenfixierung heraus mit Sicherheit bestimmen, worin dieses Wesen der rhythmischen Potenz besteht. In ihr beruht klar ersichtlich z. B. die Bedeutung der Tonsprache von Hector Berlioz; dieses Bewußtsein gewinnen wir aber erst bei der lebendigen Aufführung, während keines Musikers Partiturbild zunächst derartig kahl

und uninteressant aussieht als etwa das der phantastischen Symphonie.

Man muß nicht ein radikaler Anhänger von Friedrich von Hauseggers Theorie der Musik als Ausdruck sein, man kann sich darauf beschränken, festzustellen, daß die extremsten Anhänger der Musik als bewegte Form durchaus im Irrtum sind, wenn sie glauben, daß die Architektur oder selbst die Ornamentik etwas anderes sei als eine besondere Art von Ausdruck, um zur Musik zunächst nur ein in seinen Grundgesetzen greifbar mit ihr verwandtes Analogon zu finden, die Sprache. Nun gibt es eine Unzahl von verschiedenen Sprachen und jede ist in einer fortwährenden Umwandlung begriffen, mehr oder weniger stark, je nach dem Grade der Aktivität der sich in ihr ausdrückenden Kultur. Gemeinsam sind ihnen bestimmte Grundgesetze, und zwar, wenn wir hier von der syntaktischen Logik und der unserem Problem immerhin näherliegenden Symbolik in der Wortbildung, etwa im Onomatopoetischen oder Verwandtem, absehen, vor allem im Rahmen der Phonetik, Rhythmik und Metrik. Zunächst ist die Art, wie sich helle und dunkle Vokale gruppieren, wie diese dann durch die verschiedenartigsten Kombinationen der Konsonanten von einander getrennt werden, ein Mittel zum Zweck, zur Verdeutlichung des Ausgesprochenen, also Apperzeptionsstütze. Zu dem Zweck der ausreichenden Apperzeption genügt die Phonetik allein aber nicht. Jede fortlaufende Reihe, vollziehe sie sich im Raume oder in der Zeit, bedarf hierzu der rhythmischen Gliederung, und zwar zunächst der durch den gleichförmigen Rhythmus. Die Sprache bedient sich von den Elementen des Rhythmischen der Länge und der Kürze sowie der Hebung und der Senkung. Der jeweilige Wechsel zwischen dem Langen und dem Kurzen oder dem Gehobenen und dem Gesenkten, und zwar der regelmäßige, ist die Grundform. Wir berühren hier zunächst die Frage, ob dieser jambisch oder trochäisch ist, nicht. Das Bedürfnis, auch in der großen Mannigfaltigkeit ein plastisches Bild zu erzielen, führt dann zu den komplizierteren Gebilden, wobei ebenso wie in der Musik die zeitliche Entfernung der Hauptbetonungen von einander sich gleichbleibt und damit auch die kurzen oder unbetonten Silben sich zwischen die jeweilige Folge des Iktus gruppieren wie die Unterteilzeiten in der Musik. Die Metrik, die kaum etwas anderes ist als eine Übertragung der rhythmischen Folgegesetze auf größere Flächen und Bögen, lassen wir hier, als nicht zum Thema gehörig, so weit wie möglich außer Betracht.

Wie aber die Stimme des Menschen ihren Zweck und Beruf nicht in der Sprache erschöpft, sondern zugleich als unwillkürliches Ventil eine kinetische Entspannung der Affekte bedeutet, wie ander-

seits aber der Mensch niemals im Sprechen eine von den Affekten vollkommen unberührte Zweckhandlung vollzieht, so ist die Sprache stets eine mannigfach abschattierte Kombination von Willkürlichem und Unwillkürlichem. Wie aber in der Sprache Hebung und Senkung, Dehnung und Kürzung, hellere und dunklere Vokalfärbung, schärfere und weichere Konsonantenfärbung nicht nur der Apperzeption im engeren Sinne dient, sondern uns das Seelenleben des anderen Menschen, des Altruums, vermittelt, so vermögen in der Musik die langen und kurzen Notenwerte ebenso wie die Kombinationen von hohen und tiefen Tönen nicht nur das Tongebilde plastisch einprägsam zu gestalten, sondern sie werden ebenso zum Ausdruck der Seele und ihrer Affekte, ein Symbol, eine Projektion des psychischen Vorgangs in die Welt des Sinnlich-Wahrnehmbaren. Die Affekte teilen sich, wenn man jeweils eine durch die Natur des Menschen und seine gegenwärtige Situation bestimmte Gefühlsebene voraussetzt, in vitalitätserhöhende und vitalitätsabschwächende, bei deren Bezeichnung der Begriff Steigung und Senkung, oben und unten, hoch und tief sich aus einleuchtenden, hier nicht näher auszuführenden Gründen unmittelbar einstellt. Tatsächlich ist das Bestimmende aber die Beschleunigung und Verlangsamung, in letzter Linie bedingt durch die Erhöhung und Erniedrigung, also wiederum Beschleunigung oder Verlangsamung der Herztätigkeit. Die Ausdrucksbedeutung beschleunigter und verlangsamter Rhythmen gegenüber dem von Riemann richtig erkannten Normalmaß, dem Andante, auf das wir später noch zu sprechen kommen werden, ist evident. Schwieriger erklärt sich die parallele Bedeutung der steigenden und sinkenden Töne, solange man nicht die Identität von Rhythmus und Ton anerkennen will. Wir möchten den Ton einen anderen Aggregatzustand des Rhythmus nennen. An demselben Punkt nämlich, an dem eine gleichförmige rhythmische Reihe so schnell wird, daß sie als solche nicht mehr apperzipiert werden kann, verwandelt sie sich für das Ohr in den Ton, während anderseits der tiefe Ton an dem Punkt, wo er als solcher nicht mehr wahrnehmbar ist, sich in einen gleichförmigen Rhythmus auflöst.

Allerdings soll nicht übersehen werden, daß bei dieser letzteren außerordentlich plausiblen Anschauung das aus dem früher hier Gesagten bedingte »metaphysische Warnungssignal« erhoben werden soll. Wenn wir immerhin den Rhythmus aus der Herztätigkeit insofern ableiten können, als zwar der Mensch sein eigenes Herz nur selten und unter besonderen Voraussetzungen als rhythmisch bewegt fühlt, aber doch die später noch hier auszuführende rhythmische Abhängigkeit des Körperausdrucks seines Altruums vom Herzschlage wahrnimmt, so muß doch festgestellt werden, daß wir den die

Töne erzeugenden Wellenrhythmus als solchen nicht apperzipieren können, daß wir also hier bereits genötigt sind, einen Schluß mit der großen Unbekannten, mit dem Unbewußten als unauflösbarem Restbestand zu machen.

Neben der Musik, die sich nicht nur nach Analogie, sondern direkt als ausdrucksgesteigerte Sprache aus dieser selbst in Betonung einer harmonischen gesetzmäßigen Ordnung entwickelt, gibt es aber noch eine andere, die zunächst scheinbar unabhängig von der Sprache aus dem Instrumentalen sich bildet. Wir wollen hier keine Untersuchung über die Uranfänge der Musik anstellen und uns mit der These begnügen, daß unsere Musik zwei Wurzeln hat, die Sprache und den Tanz (den letzteren im weitesten Sinne des Wortes aufgefaßt). So löst sich wohl der alte Widerspruch zwischen Ausdrucks- oder gar Programmusik einerseits und absoluter oder gar rein formalistischer Musik anderseits, indem erstere ihren Ursprung im Sprachausdruck, die andere im Körperausdruck hat. Dies bedarf aber noch einer näheren Begründung. Zunächst sei festgestellt, daß zweifellos der Mensch sich körperlich im engeren Sinne ebenso wie durch seine Stimmorgane sowohl willkürlich zweckhandelnd wie unwillkürlich affektausdrückend betätigen kann. Hierbei ist Riemanns Andantelehre von höchster Wichtigkeit. Das Maß der normalen Herztätigkeit bestimmt jede Bewegung, die weder schnell noch langsam ist. Jedes darüber hinaus nach der einen oder der anderen Seite sich Gestaltende empfinden wir aber als schnell oder langsam, und zwar erkennen wir zunächst in der Beschleunigung der vom Herzen abhängigen Atmung oder Gehbewegung den Affektzustand des anderen. So ist analog zur Sprache die Beschleunigung und Verlangsamung, die Hebung und Senkung eine Projektion des Affektlebens in die Welt des physisch Erfaßbaren. Die Behauptung Riemanns, daß auch jede andere Körpergeste in gleicher Weise von dem Grundrhythmus unserer Existenz und seinen Veränderungen abhängig ist, bestätigt sich bei einem intensiven Studium des Körperausdrucks in einer verblüffenden Weise bis zu den kleinsten Erregungen der einerseits rhythmisch und anderseits affekthaft belebten Körperfläche. Fast immer machen wir hierbei ebenso, wie das Blasinstrument bei Veränderung des Drucks oktaviert oder quintiert, die Beobachtung, daß Beschleunigungen oder Verlangsamungen in der Körperrhythmik sich nicht etwa kontinuierlich vollziehen, sondern sprunghaft unter Einschaltung von Unterteilzeiten, sobald eine gewisse Spannungsgrenze erreicht ist.

Ein ganz einfaches Beispiel mag dieses letztere illustrieren. Wir sehen einen Menschen im gewöhnlichen Andante des Weges gehen. Er sieht etwa eine Trambahn nahen, die er benützen will. Um sie

noch zu erreichen, beschleunigt er zunächst seine Schritte kontinuierlich, um dann plötzlich und ruckweise in ein Lauftempo umzuschlagen, das entweder eine Verdoppelung des vorhergehenden Maßes ist oder sonst aus diesem durch ein einfaches Zahlenverhältnis bestimmt ist.

Eine eingehende Beweisführung und Begründung dieser Erkenntnis würde allerdings den Rahmen der Ausführungen an dieser Stelle weit sprengen. Sie muß einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben.

Damit ist aber noch nicht die Identität zwischen Sprach- und Körperausdruck, also auch zwischen den beiden Urwurzeln der Musik bewiesen. Um dies darzulegen, müssen wir feststellen, daß ein reziprokes Verhältnis zwischen dem Rhythmus und seiner symbolischen Bedeutung besteht. Ebenso wie jeder Ausdruck seine formale Bindung (und um dies handelt es sich) in dem Rhythmischen sucht, so erzeugt umgekehrt jeder Rhythmus eine Erregung der den Ausdruck bestimmenden Affektzentren, wird also zum Symbol der Affekte selbst, indem diese sich phantasiehaft an dem Rhythmus ausleben, und zwar im weitesten Sinne nach der Analogie der Affekterregung und Katharsis des Aristoteles. Allerdings spielen hier die unbewußten Vorgänge zweifellos eine große Rolle. Aber wir können auch an konkreten und greifbaren Beispielen diese Erscheinung feststellen. Die phantasiebelebende Wirkung der Tanzrhythmen ist bekannt. Aber nicht nur der musikalische Rhythmus übt solche Reize aus. Wir liegen in der Dämmerung auf einem Sofa, eine Zigarette rauchend, und überlassen uns unseren Wachträumen. Jeder Mensch kann die Beobachtung machen, daß die hier einsetzende Phantasietätigkeit in einem unerhörten Maße belebt, aber auch geordnet und gestaltet wird durch einen zufällig von außen her ertönenden Rhythmus. Die gleichförmigen Stöße der Räder auf die Eisenbahnschienen, das Ticken einer Uhr, gleichmäßig fallende Regentropfen gegen das Fensterblech sind von entscheidender Wirkung. Haben wir hier eine fast an das Physiologische grenzende Erscheinung zu konstatieren, so wissen wir weiterhin, daß kompliziertere rhythmische und metrische Gebilde, wie sie aus bereits mehr oder weniger künstlerisch gestalteten Phantasiebildungen an uns herantreten, Analogien zwischen Sprachausdruck und Körperausdruck erwecken und damit über die reine Erzeugung und Gestaltung der Phantasietätigkeit hinaus geradezu unmittelbar und greifbar symbolbildend sich auswirken.

Es ist außerordentlich schwierig, diese Gedankengänge in ein paar Schlagworten und ohne ein umfangreiches aus der Beobachtung oder gar dem Experimentellen gewonnenes Material darzulegen. Starke Stützen dieser Anschauung finden sich in der Beobachtung des Tanzes und lassen sich vor allen Dingen aus der Folkloristik des Tanzes

gewinnen. In bezug auf den Tanz müssen wir uns hier noch auf eine Feststellung beschränken, daß die hier beschriebene Rezeption des Rhythmischen sich in mancherlei Weise auswirken kann, entweder in der Reduzierung der ästhetischen Komplexe auf die Realität des Lebens oder auf ein Reproduzieren im weitesten Sinne, in einem Weiterformen von Phantasiegebilden oder auch anderseits in einem Zurückführen des aus dem Körper rhythmisch gewonnenen Symbols auf den Körperausdruck selbst, der dann je nach Einfachheit oder Kompliziertheit des Rhythmus sich entweder als Tanz oder als Mimos äußert.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der Rhythmus gewissermaßen das Grundelement ist, aus dem sich im weitesten Sinne jede Bindung des künstlerischen Stoffes und Inhaltes durch die Form vollzieht. Es würde hier zu weit führen, darzulegen, warum, wiederum für die gesamte Kunst, der menschliche Körper, und zwar nur in beschränktem Maße der eigene, vor allem aber der des anderen Menschen nicht nur das wesentlichste künstlerische Symbol, sondern auch das formerzeugende Element ist, die Wurzel alles ästhetischen Bewußtseins. Es ergibt sich hieraus ohne weiteres, daß der Rhythmus für sich allein deshalb keine ästhetische Erscheinung ist, sondern erst durch die Bindung eines Inhaltes zu einer solchen wird. Es gibt reine, durch die Trommel erzeugte Marsch- und Tanzrhythmen, die aber dann erst durch den hinzutretenden rhythmisch bewegten Körper in die Sphäre des Ästhetischen rücken. Ebenso ist rhythmisch vollkommen unbelebte oder ungegliederte Melodik noch kein Element des künstlerischen Ausdrucks, während anderseits, und dies beweist gerade die lineare Musik der extremen Vertreter der neuen Musik unserer Zeit, diese durch rhythmische und metrische Prinzipien ihre eigentliche Bedeutung erst erhält, weshalb denn auch die jüngsten Versuche, eine arhythmische Musik zu schreiben, sehr schnell von einer bewußten Renaissance des Rhythmischen erdrückt worden sind.

Die Analogie zwischen dem Körper und seinen Bewegungsverhältnissen einerseits und den Gesetzen der Musik anderseits bis zu Ende durchzuführen, erscheint sehr verlockend. Es wurde schon oben wiederholt gesagt, daß der Körper gewissermaßen eine Projektion in die Welt der für uns greifbaren Erscheinungen aus den Dimensionen des für uns unfaßbaren Psychischen ist. Die Theorie des Rhythmus gleitet hierbei in die des Tanzes einerseits und in die der Harmonik und Melodik anderseits hinüber.

Ebenso ist die Synkope und die Polyrhythmie nicht eigentlich eine Angelegenheit einer Rhythmuslehre, sondern nur zu ergreifen aus

dem Wesen der Polyphonie, da es sich hierbei nicht nur um einen Rhythmus und seine Komplikationen, sondern um den Konfliktstoff mehrerer sich gegeneinander behauptenden rhythmischen Triebkräfte handelt.

Wir müssen hier aber noch den Versuch unternehmen, in irgend einer Weise aus dem Gesagten Stellung zu der Leichtschwertheorie Riemanns und ihrer Negierung durch Wiehmeyer zu nehmen. Tatsächlich ist wohl das Leichtschwer die häufigste rhythmische Erscheinung, das Schwerleicht aber daneben vorhanden. Es wurde oben schon darauf hingewiesen, daß wir tatsächlich einen vollkommen gleichförmigen Rhythmus nur mit Hilfe einer verschiedenen und wechselnden Wertung seiner Bestandteile durch die Intensität unserer Apperzeption klar und bestimmt erfassen können. Wenn wir beispielsweise ein Ornament vor uns sehen, das aus einer Reihe von schwarzen, gleich großen Quadraten auf weißem Untergrund besteht, so apperzipieren wir das erste mit einer Apperzeptionsintensität A, das zweite mit einer anderen, die wir B nennen, wobei aber nicht gesagt ist, daß wir unbedingt der optischen Täuschung unterliegen, die Quadrate verschieden groß zu sehen. Wir können auch die Intensität der schwarzen Farbe verschieden empfinden oder die Größe der Zwischenräume. Wahrscheinlich werden wir bei der so sich entwickelnden Reihe ABAB usw. das die Reihe eröffnende A irgendwie intensiver werten, wodurch ein Schwerleicht entsteht; gewisse besondere Umstände der Situation können die Orientierung aber auch umkehren. Wenn wir eine rhythmische Reihe akustisch wahrnehmen, so werden wir normalerweise dem ersten rhythmischen Schlage noch nicht die volle gespannte Aufmerksamkeit entgegenbringen, während wir uns dem zweiten aus dem instinktiven Bedürfnis, das rhythmische Maß zu erkennen, mit gesteigerter Intensität entgegenspannen. So entsteht ein Leichtschwer, auch bei völliger Gleichheit der rhythmischen Bestandteile. Tritt der erste rhythmische Schlag mit starker Überraschung oder gar sozusagen erschreckend auf uns ein, so können wir von diesem aus orientieren, weil der hier erzielte psychische Eindruck ein stärkerer ist als die Spannung zur Apperzeption des rhythmischen Maßes. Somit haben wir ein Schwerleicht vor uns. Die Übertragung dieser Erscheinung auf die Musik ergibt sich von selbst.

Wir kehren zum Körper zurück. Der Schlag des Herzens ist ein gleichförmiger Rhythmus, den wir aber als Leichtschwer oder Schwerleicht nach Analogie des vorher Gesagten apperzipieren, weil wir ihn überhaupt nicht anders apperzipieren können. Dagegen ist die vom Herzschlag bestimmte Atmung kein gleichförmiger Rhythmus, da Ein- und Ausatmen wechselt. Das Einatmen ist aber eine Spannungs-

erhöhung, das Ausatmen eine Spannungslösung. Bei der Schrittbewegung apperzipieren wir ähnlich.

Wir könnten geneigt sein, da wir wissen, daß der Mensch mit dem Vorsatz des linken Fußes zu gehen beginnt und das linke Bein gegenüber dem rechten immer etwas schwächer ist, hier ohne weiteres ein Leichtschwer zu erkennen. Tatsächlich aber handelt es sich bei der Gehbewegung um etwas ganz anderes. Der Wechsel der beiden Beine ist nur eine sekundäre Erscheinung. Die Hauptsache besteht in der Muskelspannung beim Vorschieben des Körpers nach vorgesetztem Bein bis in die labile Gleichgewichtsstellung und in dem muskelentspannenden Vorfallen des Körpers auf das indessen vorgesetzte andere Bein. Jede von dem Körper ausgeführte Bewegung, jede Geste besteht in ähnlicher Weise aus einer Muskelspannung und Muskelentspannung, wobei retardierende Momente bei der Spannung und Entspannung und weiterhin stauende Fermaten auf dem Spannungshöhepunkt, dem Entspannungstiefpunkt oder auch auf anderen Punkten hinzutreten. Wie sich hierbei Zweckhandlung und Affekthandlung mischen, ist oben bereits gesagt worden. Die gesamte Körperrhythmik ist also ein solcher Wechsel von Spannung und Entspannung, beherrscht von dem dahinterstehenden reinen gleichförmigen Vitalitätsrhythmus. Schwer nennen wir den Spannungshöhepunkt, leicht den Entspannungstiefpunkt. Stets sind also diese den Rhythmus bestimmenden Punkte Klimax oder Antiklimax der Spannung, also Wendepunkte der Willensbetonung und der Willenserschlaffung. Was sich zwischen diesen Wendepunkten vollzieht, und zwar in mannigfaltiger Variation, ist das, was Riemann mit dem von ihm neugeprägten Terminus Agogik bezeichnet.

Es leuchtet ein, daß neben dieser letzteren wichtigen Erkenntnis Riemanns das Leichtschwerproblem unwesentlich wird und wohl kaum die Bedeutung eines wissenschaftlichen Streitobjekts behält. Die Übersetzung dieses agogischen Prinzips vom Rhythmus auf die Metrik und von der Metrik auf die Form in stets sich vergrößernden Ausmaßen hat jedenfalls in die gesamte musikalische Theorie, damit aber auch in die Probleme der Musikästhetik die vielleicht wesentlichste Klärung gebracht, deren überhaupt das 19. Jahrhundert fähig war.

Wir sind uns bewußt, daß der hier unternommene Versuch einer Deutung der musikalisch-rhythmischen Erscheinungen durch die Enge des zur Verfügung stehenden Raumes vielfach sich darauf beschränken muß, Behauptungen statt Beweise zu geben, Thesen statt Exegesen. Ebenso kann das hinter den aufgestellten Leitsätzen stehende Beweismaterial nie Anspruch darauf erheben, absolut objektiv einwandfrei zu sein, weil die zum Ausgang genommenen Axiome in künstlerischen

Fragen stets Glaubensbekenntnisse, also subjektive Wahrheiten sein müssen. Ob es aber überhaupt eine fruchtbare Kunstwissenschaft geben kann, die sich über dies subjektive Element hinwegsetzt, ob nicht der exakteste Wissenschaftler bei der Betrachtung der Kunst selbst zum Künstler wird, ob endlich überhaupt der Kunst als der Sache damit gedient wäre, wenn man dem bunten Vogel Phantasie die Federn ausrupfen wollte, bleibe dahingestellt. Jedenfalls hat unsere Zeit letztere Neigungen offenbart. Gegen diese, das künstlerische Leben ertötende Objektivität müssen wir Künstler aber aus einem bewußt antiwissenschaftlichen Standpunkt uns wehren, um so mehr als wir die Erkenntnis nicht ausschalten können, daß das große Fragezeichen, das »ignorabimus« gerade das stärkste Agens zur künstlerischen Produktivität ist. Eines lernen wir immer wieder, daß die Kunst in ihren Grundlagen nicht eine Erfindung des Menschenhirnes ist wie etwa die Großtaten der Technik. Die Vorgänge der Phantasie und ihre Bindung in eine Form durch die rhythmische Basis unserer Existenz sind Naturphänomene. Dieser Tatsache gegenüber müssen wir uns in letzter Linie immer wieder bescheiden, indem wir mit Faust sagen:

»Geheimnisvoll am lichten Tag
Läßt sich Natur des Schleiers nicht berauben,
Und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag,
Das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.«

Mitberichte.

Gerhard von Keußler:

Ein beliebtes Mittel des modernen Analyten und Forschers ist die »Reinkultur«. Das Mittel ist älter als der Name; auch bei gewissen Analysen und Forschungen des Musikästhetikers, namentlich im Bereich der Rhythmik. Schon 1831 hat Joseph Gersbach versucht, mit seiner »Reihenlehre oder Begründung des musikalischen Rhythmus aus der allgemeinen Zahlenlehre« den Rhythmus in Reinkultur vorzunehmen.

Der Name Reinkultur, dieser jüngst erworbene und scheinbar verjüngende Titel, kommt aus der Arbeitsstube des Bakteriologen und überbringt dem Ästhetiker allerhand Verbindlichkeit; mir, als praktischem Musiker, ist er eine Chimäre. Ungeheuerlich erscheint es, was man sich unter einer Reinkultur des Rhythmus — das heißt unter einer »isolierten Züchtung« des Rhythmus — vorzustellen hat, wenn man sich das Wesen der Reinkultur vergegenwärtigt, und wenn man zusieht, wie leicht dieses naturwissenschaftliche Wesen zu einem kunstwissenschaftlichen Unwesen wird. Immerhin sind mehrere neuzeitliche Musiktheoretiker — mit ihren Vorschulen für die Ästhetik des Rhythmus —

in die tabellarischen Fußstapfen Gersbachs getreten und stecken heute mit ihrer Schematik in allerhand Mißhelligkeiten der Methode.

Gehen wir von der naturwissenschaftlichen Position aus, von den Handhaben zur Erforschung der Bakterien. Da werden die mikroskopisch nachgewiesenen Formen von einander getrennt, und eine jede soll in isolierter Züchtung gewonnen und auf ihre Sondereigenschaften hin geprüft werden. Soweit enthält der Arbeitsplan des Bakteriologen für uns kein wesentliches Bedenken gegen eine Übertragung und Nutzanwendung auf die musikwissenschaftliche Elementaranalytik. Warum sollte man nicht, solcherart, den Rhythmus — als ein konstitutives Element der Musik — in Reinkultur behandeln? Auch mag der Musikforscher und Adept bereit sein, einigen technischen Forderungen des Bakteriologen m. m. nachzukommen. Der Naturforscher verlangt zunächst, daß die ausgesäten Bakterien vor »zufälligen Verunreinigungen« geschützt werden, und läßt die Untersuchungsgeräte sterilisieren. Hierauf aber folgt ein verfängliches Kriterium, wenn nicht gar das Verdammungsurteil gegen alle Reinkultur rhythmischer Erscheinungen überhaupt. Es gehört nämlich zu den Forderungen der bakteriologischen Untersuchungsmethode, daß auch die zur Züchtung bestimmten Nährböden sterilisiert werden, und die Übertragung dieser Vorschrift des Naturforschers in die Sprache des Musikanalyten und Forschers ergibt die entscheidende Mißhelligkeit. Denn eine musikalische Rhythmik auf einem melodisch, dynamisch, agogisch und koloristisch sterilisierten Nährboden ist ein Ungeheuer, und jeder Versuch, eine Polyrhythmik auf harmonisch und kontrapunktlich sterilisiertem Nährboden in Reinkultur zu gewinnen, führt nicht einmal zu einer Chimäre.

Gleichwohl ist aus diesem Reservat nicht eine Aberkennung jenes Gastrechts zu folgern, das der moderne Naturforscher im Regierungsbezirk der Ästhetik genießt; auch sollen die Ehrenrechte des Statistikers und Dogmenanwalts nicht voreilig geschmälert werden. Im Gegenteil: Diese Gesandten unserer Nachbarterritorien werden bei der Ausarbeitung eines natürlichen Systems der Musikästhetik noch reichlicher als bisher zu Worte kommen müssen; freilich meist in anderem Belang als bisher.

Ohne Typenherstellung und Schema wird nach wie vor keine Ästhetik des musikalischen Rhythmus sich behaupten können. Nur sollten zuvörderst die vielen Abhängigkeiten des angeblich immateriellen Rhythmus aufgewiesen und systemiert werden. Es sind dies die Abhängigkeiten von der Tonmaterie.

Auf welcherlei Bezüge aus der Biologie sich die Musikästhetik einschalten sollte, habe ich — als ehemaliger Biologe vom Fach — neuerdings ausführlich dargelegt. Sonach kann ich mich hier mit ein paar Hinweisen begnügen.

Für die Erforschung des musikalischen Rhythmus wird der Ästhetiker manche Förderung erfahren, wenn er, gleich dem Naturforscher, statt des wissenschaftlich zweideutigen Wortgebrauchs »Entsprechung« eine säuberliche Scheidung von Analogie und Homologie vornimmt. Bei der Analogie handelt es sich um eine funktive, dienstbedachte Gleichwertigkeit, bei der Homologie um eine struktive, baubedachte Ähnelung. Welcher Nutzen aus dieser klärenden Scheidung erwachsen kann, versteht der Musikästhetiker als Kenner unserer zeitgenössischen Polemik oberhalb der Sphinxerscheinungen von Rhythmus und Metrum; oberhalb des Knäuels von Streitfragen, die aus der Mehrdeutigkeit des ursprünglich eindeutigen Taktstriches herrühren. Sie erstrecken sich auf die eigens musikalischen Antinomien, auf die Widersätzlichkeiten zwischen rhythmischer Bevorzugung und metrischer Unterkunft, zwischen rhythmischer Standhaltung und metrischer Nachgiebigkeit, zwischen Akzentgebahren und Taktwechsel, zwischen Polyrhythmie und Monometrie.

Ebenfalls mit weittragendem Nutzen für die Ästhetik des Rhythmus kann der Naturforscher nahen, wenn er uns in die Geschichte der Pflanzensysteme, in die Polemik der Systematiker einweiht. Schon bei den Thallophyten wird der Ästhetiker verstehen, warum in seinem System der »redenden Künste« die übliche Zweiteilung — Dichtkunst und Musik — unzweckmäßig ist, und warum man — auch in rhythmischer Beziehung — die Vokalmusik als eine dritte idionome Sonderkunst anzuerkennen hat. Kennt man die naturhaft verschiedenen Arten der Symbiose, so wird man hierfür auch in den kunsthaft wechselwirkenden Erscheinungen — im Zusammenleben und Zusammenwirken dieser und jener Künste — die rechten Analogien aufdecken können. So wie in der heutigen Ästhetik der Name Symbiose meist gebraucht wird, bringt er eher Verwirrung als Klärung. Kontraktlicher Mutualismus und unverbindliche Parabiose sind zweierlei. —

Als weitere Neuerungen in der Ästhetik des Rhythmus kämen in Betracht: Normierung und Einführung des Begriffs Musikalische Prosa; Normierung und Einführung des Begriffs Rhythmisches Enthymem. Für und wider die Korrekturen an Bach, Robert Schumann und vielen großen und kleinen Meistern durch Czerny, Clara Schumann, Hugo Riemann und mehrere andere Musiklehrer und Herausgeber, *cum ira et studio* — hier überall will unser traditionell richterliches Forum der Ästhetik zu einer neuen *ira* der Gerechtigkeit und zu neuem *studium* der Gerechtigkeit befähigt werden.

Endlich würden auch unsere verschiedenen Meinungen über den Ursprung des Rhythmus sich anders — und zwar vornehmer — befehden können und würden andere — nämlich großzügige — Verträge eingehen, wenn wir uns vom Naturforscher über das wissenschaftliche

Hin und Her unterrichten ließen, in dem sich die strittigen Ansichten über die natürliche Urzeugung bewegt haben, ehe es zu allseitig annehmbaren Streitmodalitäten kam. Bereits die drei grundverschiedenen Typen, nach denen vokalmusikalische Werke zustandekommen — zugleich Prototypen der menschlichen Unvollkommenheit —, bedingen auch für die Fragen der Herkunft und Verbindlichkeit rhythmischen Geschehens drei grundverschiedene Auskünfte. Mitteilungen aus der Werkstatt eines Meisters — wie etwa der Bericht Mikulis über Chopins rhythmische Vortragsart — wollen künftig beim Ästhetiker keineswegs als *quantité négligeable* liegen bleiben; vielmehr wird man auf biologischer Grundlage zu einer neuen Ästhetik des Experimentes gelangen. Es ist auch für den Musikästhetiker nicht einerlei, ob hinter dem Experiment eine künstlerische Ungenügsamkeit, eine Unzufriedenheit mit der nachweislichen Enge bisheriger Approbation steht, oder ob sich artistische Neuerungssucht und Modelust regen. Dort ein Müssen, hier ein Wollen. Über das Können aber hier wie dort, eigens über das rhythmische Können der Gegenwart, geben die polyrhythmischen Partituren zeitgenössischer Meister jedem musikalisch hochgeschulten Ästhetiker bereichernden Aufschluß.

Alfred Orel:

Die Frage nach Stellung und Bedeutung des Rhythmus in der Musik ist eine Frage der Musikauffassung. Das musikalische Kunstwerk beansprucht im Erklingen — und dies gehört zu seinem Wesen — Zeit; in dem Begriff der Musik als Zeitkunst liegt schon inbegriffen, daß das Wesen des musikalischen Kunstwerks nicht im *factum,* sondern im *fieri* gelegen ist, d. h. das Wesen der Musik liegt in der Bewegung, also eigentlich zwischen den deren Resultat bildenden, real erklingenden Tönen. Die dauernd vor uns liegende Partitur ist lediglich Dokument, Quelle, aus der wir durch reales oder geistiges Klangwerdenlassen das Kunstwerk erkennen. Diese Erkenntnis vom Wesen der Musik weist schon auf die Bedeutung des Rhythmus als des vorerst in quantitativer Hinsicht ordnenden Moments in der Zeit hin, da es zweifellos wesentlich ist, in welcher Art sich die tonliche Bewegung in der Zeit vollzieht. Unmittelbar zu erkennen vermögen wir in quantitativer Hinsicht die absolute und relative Dauer der einzelnen erklingenden Töne; damit ist aber auch die Bewegung, das zwischen den Tönen Liegende zur Apperzeption gebracht, wie schon die Tatsache dartut, daß in einer Folge kurzer Töne ein eingeschobener oder nachfolgender, lang ausgehaltener bewegungshemmend wirkt. In der Praxis ist mit dem Quantitätsmoment des Rhythmus das Qualitätsmoment untrennbar verbunden, dessen gesonderte systematische Be-

trachtung von der quantitativen Seite aus zum Großrhythmus, von der qualitativen zur Metrik führt.

Die Rolle des Rhythmus in der Musik läßt sich historisch und systematisch-ästhetisch betrachten. Keine der beiden Betrachtungsarten kann der anderen völlig entraten. Historisch sehen wir den Rhythmus zur Schematisierung fortschreiten. Man denke an die komplizierten, für uns kaum erkennbaren, d. h. nicht in systematische Ordnung zu bringenden Rhythmen der primitiven und exotischen Musik oder an die inkommensurablen rhythmischen Werte im oratorischen Rhythmus des alten gregorianischen Chorals im Vergleich zur Mensuration oder noch später zum Takt. Damit rührt man schon an der Frage nach der Rolle des Rhythmus im Anfange, im Ursprunge der Musik. Entsteht diese durch tonliche Fixierung rhythmischer Gegebenheiten oder tritt der Rhythmus erst als zeitlich ordnendes Moment zu präexistenten tonlichen Gestaltungen hinzu? Die Schwierigkeit der Beantwortung liegt hier in der nicht glücklichen Fragestellung. Man muß daran festhalten, daß der Rhythmus durchaus nicht ein auf das Gebiet der Musik beschränktes, etwa nur ihr eigenes Element ist, daß aber anderseits die Musik, die im Realen eine Mehrheit von Tönen beansprucht, wenngleich diese tonlich ident sein können, durch die zeitliche Abfolge der Töne mit einer Verhältnisstellung ihrer Dauerwerte, damit aber auch mit dem rhythmischen Element untrennbar verbunden ist. Daß auch im Anschwellen und Abschwellen eines Tons ein rhythmisches Element liegt, ist selbstverständlich, da Qualitätsänderung des Tones eintritt, der Unterschied gegenüber der Tonwiederholung oder Tonhöhenänderung nur mehr ein gradueller, kein virtueller ist. Mit dem Eintritt des Tones in die Zeit, d. h. mit der Möglichkeit der Vergleichung seiner Dauer — auch Zeit ist nur ein relativer Begriff — wird die Kreisfläche des Rhythmus geschnitten, nur innerhalb dieses Bezirkes wird Musik existent.

Eine andere Frage ist die nach der Beziehbarkeit des Rhythmus in der Musik auf ein erkennbares Grundmaß im musikalischen Sinne. Die syllabische, oratorisch-rhythmische Musik entbehrt dessen noch, hat aber dennoch vollauf rhythmischen Charakter, nur ist dieser nicht eigentlich musikalisch sondern der Sprache zugehörig; seine Betrachtung hat daher vom Problem des Sprachrhythmus aus zu erfolgen. Eigentlich musikalisch wird der Rhythmus, sobald er auf ein erkennbares herrschendes Einheitsmaß zu beziehen ist. Die Theorie von der Beziehung auf den Pulsschlag, das psychologische Erregungsmoment bei kleinerer Einheit, also bei rascherer Folge der Einheiten, wurde bereits vom Herrn Hauptreferenten erwähnt. Lediglich auf eine aus der historischen Betrachtung sich ergebende Eigenheit sei hingewiesen: Im Laufe der

Entwicklung ist an die Stelle des ständig gleichbleibenden Einheitsmaßes der Wechsel des Einheitsmaßes getreten, eine Erscheinung deren Untersuchung in ästhetischer und psychologischer, vielleicht auch physiologischer Hinsicht nicht ohne Interesse und Bedeutung wäre. Erinnern wir uns, daß in der Mensuralmusik die raschere Bewegung durch kleinere Notenwerte dargestellt wurde, während später Tempoänderung allenfalls unter Änderung der Notenwerte im gegenteiligen Sinne zu beobachten ist. Den Unterschied zeigt z. B. deutlich ein Skizzenblatt Beethovens zum Finale der IX. Symphonie, das an der Stelle »alle Menschen werden Brüder«, wo die Partitur den Wechsel zum Adagio zeigt, noch die Notierung in entsprechend verlängerten Notenwerten aufweist; entsprechend dem der Zeit der sogenannten Wiener Klassiker eigenen Festhalten an der einheitlichen Zählzeit bei gleichbleibender Tempovorschrift, also z. B. an der Halbnote als Zählzeit durch den ganzen Satz, mit anderen Worten der einheitlichen Bewegung, verbesserte der Meister den Entwurf in die Umschrift in kleine Notenwerte mit vorgeschriebener Tempoänderung, da durch die Ausdehnung der Noten und damit des rhythmisch melodischen Motivkomplexes über ein Vielfaches der Zählzeiten ein ganz anderes, seinen Intentionen nicht entsprechendes Resultat — eben die sogenannte »Vergrößerung», nicht aber Verlangsamung — eingetreten wäre. Die spätere Entwicklung zeigt dann, ausgehend von der mit der Sprache und ihrem Rhythmus enge zusammenhängenden dramatischen Musik des Wagnerstils, die Befreiung von dem Bewegungsstile *»d'une teneur«*, wie dies auf dem Gebiete der absoluten Instrumentalmusik zum ersten Male bei Anton Bruckner besonders klar hervortritt, wo innerhalb der gleichen Tempovorschrift Wechsel der Zählzeit, also Änderung der Bewegung, eintritt, was in klassischen Werken nur ganz ausnahmsweise bei Wechsel von zwei- und dreiteiligem Rhythmus anzutreffen ist.

Dies führt zum Problem »Rhythmus und Zählzeit«. Aus dem oben angedeuteten Begriff des Rhythmus in der Musik ergibt sich, daß Rhythmus eine Mehrheit, eben mindestens zwei oder drei zueinander in Beziehung zu setzende Größen, Werte, Töne voraussetzt. Wir können beobachten, daß Zählzeit stets der nächstgrößere Notenwert der nicht rein ornamental, sondern essentiell vorkommenden Notenwerte ist. Der Wechsel zur größeren Zählzeit wird in der Regel durch Vergrößerung der kleinsten vorkommenden Notenwerte bewirkt, wobei dann natürlich, z. B. bei einer Vergrößerung ins Doppelte, ein nunmehr in gegen früher doppelt so großen Werten auftretendes Thema nicht als »Vergrößerung«, sondern als Vortrag in langsamerem Tempo wirkt. Dadurch erklärt sich z. B. auch die auf den ersten Blick merkwürdige Tatsache, daß die Stelle »langsamer« im Anfange der IV. Symphonie

Bruckners als Beschleunigung empfunden wird, indem von der bis dahin als Zählzeit herrschenden Ganznote durch Einführung der Viertel und Vierteltriolen zur Halbnote übergegangen wird, durch die Vorschrift »langsamer« aber verhindert wird, plötzlich in doppelt so schnelle Bewegung zu verfallen. Im weiteren Verfolgen dieser Erkenntnis erklärt sich auch zwanglos und einleuchtend die z. B. bei J. S. Bach ebenso wie bei Bruckner u. a. mit gleicher Wirkung auftretende Überstellung eines (Choral-)Themas als die Kombination zweier verschiedener in gerader Proportion stehender Bewegungen, deren jede ihre eigene Zählzeit hat.

Im Ablauf des musikalischen Geschehens treten die in der Musik zusammenwirkenden Elemente zu verschiedenen Zeiten in verschiedenem Maße hervor. Bald liegt das Hauptgewicht auf melodischem, bald auf irgend einem anderen (z. B. koloristischem), bald auf rhythmischem Gebiete. Stets aber ist der Rhythmus wesentliches, bestimmendes Moment. Gerade die Entwicklung im 19. Jahrhundert hat ihn in seiner Verquickung mit der Harmonik bedeutungsvoll werden lassen. Als das für unsere Zeit wichtigste Moment innerhalb des Problems »Rhythmus in der Musik«, dessen Erforschung zu unseren nächsten Aufgaben gehört, erscheint mir die kurz angedeutete Rolle des Rhythmus als das für die innere Bewegung eines Tonstücks maßgebende Element; denn erkennt man an der Bewegung den Wesenskern der Musik, so wird das Problem des Rhythmus zum Schlüsselpunkt für die gesamte Musikbetrachtung.

Hans Prinzhorn:

Rhythmus im Tanz.

(Verhandlungsleiter: Wolfgang Liepe.)

I.

Die Frage nach der Bedeutung, die dem Rhythmus im Tanz zukomme, gehört zu jenen Fragen, mittels deren man keine neue Einsicht gewinnen, sondern sich auf die Urtatsachen besinnen will. Nicht, was man systematisch über das Problem denken kann, sondern was man bemerken muß, um sich des vollen Tatbestandes bemächtigen zu können, das ist unser Ziel. Dabei mögen dann Irrtümer und wolkige Begriffstrübungen klargestellt werden, vielleicht auch von dem Standpunkt des Betrachters aus auf einzelne Probleme Schlaglichter fallen, die wenig beachtete Stellen deutlicher hervortreten lassen, als es in der üblichen Beleuchtung der Fall ist. Um dies hier gleich vorauszunehmen: solche Schlaglichter sollen z. B. heute auf das Problem des Rhythmus im Tanz vom Standpunkte unserer neueren Persönlichkeitsforschung aus ge-

worfen werden in dem Abschnitt, den wir nennen: »die Person als Organ des Werkes«.

Einstweilen beschränken wir uns darauf, die Beziehung zwischen Rhythmus und Tanz ganz allgemein durch parallel gelagerte Beziehungen zu charakterisieren: auch in der Musik, der Dichtung, der Bildkunst, der Baukunst werden wir ja wohl grundsätzlich im gleichen Sinne von Rhythmus sprechen. Dennoch herrscht kaum ein Zweifel darüber, daß in diesen Parallelfällen das Gewichtsverhältnis gleichsam zwischen der Wirkungsmacht des Rhythmus und der Wirkungsmacht der Eigenkräfte jener Kunstarten jedesmal ein anderes ist. Ohne uns auf eine vergleichende Betrachtung einzulassen, dürfen wir im Groben als ausgemacht annehmen, daß im Tanz die Wirkungsmacht des Rhythmus auf ihrem Höhepunkt ist, demnächst in Musik und Baukunst noch überwiegt, in der Dichtung schwebenden Ausgleich mit dem Gegenpol (Sinngehalt und Naturvorbild) erreicht, um in der Bildkunst von diesem ein wenig übertroffen zu werden.

Diese Stufenreihe der Geltung, die der Rhythmus im Kunstwerk hat, hängt zweifellos zusammen mit der Rolle, die der lebendige Leib in den verschiedenen Künsten spielt. Tanz ist wesentlich Bewegung des Leibes und besteht nicht ohne ihn. Musik und Baukunst verlieren viel, wenn sie auf den atmenden, schreitenden oder tanzenden Menschen verzichten und reißen ihn doch noch virtuell mit hinein in ihre schwingende wortlose Gliederung. Tiefste Dichtung vermag noch einem völlig ruhenden Leibe durch müde Augen still einzuschlüpfen und räumliche Bewegung in weiter Ferne zu lassen. Bildkunst aber vermag gar im Menschen- oder Naturbild so etwas wie reines unwandelbares Sein zu verkörpern und dabei die rhythmische Schwingung von Stift, Pinsel und Meißel als Entwicklungsspur sozusagen kristallisiert zur Schau zu tragen.

Daß dieser endgültige Abschluß des Werdeprozesses erreicht wird, macht beinahe das Wesen des Bildkunstwerkes aus. Noch die spielerische Augenblickskurve, die ein Maler träumend aufs Papier wirft, kann durch Aufwendung von etwas Fixatif, Gold und einem Passepartout eine Art Verewigung in den Sammelschränken eines Museums finden. Rhythmische Kurve wie Millionen andere, Ausdruck träumenden Lebens, einer persönlichen Formwelt und einer vorübergleitenden Stimmung — und durch das Allerweltsmittel: Papier und Stift, unsterblich! Seltsame Auslese historischer Gnadenwahl!

Und demgegenüber im Tanz: nicht nur die Spuren der Vorarbeit, des Ringens, sondern noch die meisterhafte Skizze, ja — wer ermißt das Grauen dieser einfachen Tatsache — noch das vollendete Werk, noch jene vielleicht tausende tief aufwühlenden oder gar wandelnden

Augenblicke, da es gelingt, die Schranken der Person zu zersprengen und für wenige Minuten aus dem Rhythmus der eigenen Bewegung hinüber zu gleiten in die Schwingung des Alls — für wenige Minuten nicht nur aufzugehen in der reifen Form des Werks, sondern durch eine tiefere Entselbstung in die rhythmische Wallung des Urgrundes von Werden und Verstehen sich einschmelzen zu lassen — sogar noch diese schönen Augenblicke der Vollendung müssen spurlos zerrinnen wie Wind und Wetter. Ihre Wirkungen mögen da und dort im Lebendigen zu verfolgen sein: Reinigung, Befruchtung dort, Zertrümmerung des Morschen hier oder auch Unheil für Schwaches — aber was aus dem Rhythmus des lebendigen Leibes wirkt — ohne eine andere vermittelnde Substanz, darin eine dauernde Verleiblichung geschehen könnte —, das ist verdammt, für die Lebensfülle weniger Augenblicke, die näher hin zum Einklang mit dem Urgrund führen als irgend eine menschliche Bemühung sonst, auch die Gegenseite alles Lebendigen hinzunehmen: das jähe Vergehen, das Entschwinden im Augenblicke des vollen Seins, das unwiederbringliche Vorüber angesichts aller dauernden Dinge, die uns verharrend umgeben.

Wer diese Tragik der Welt des Tänzers nie verspürte, der mag leicht Formenlehre, Soziologie und Geschichte des Tanzes für ein freundliches Gebiet bewegter Sinnlichkeit halten — er hat die Psychologie dieser Kunstform und gar ihre metaphysischen Hintergründe noch nicht erahnt. So formeln wir denn vorläufig, um ein Leitmotiv für unsere Betrachtung zu haben: Rhythmus im Tanz ist ungefähr das, was Seele im Leibe ist —, nichts, was eigens hinzukommt zu etwas anderem, das schon da ist, auch nicht Teil eines Ganzen, sei es Wurzel, Stamm oder Blüte vergleichbar, sondern bewegtes Urbild, Lebendigkeit, eingeborener Sinn, so daß nirgends sonst das Wesen des Tanzes gefunden werden kann, als unter der Idee des Rhythmus.

II.

Was alles erscheint im Tanz?
(Abgrenzung des Tanz-Rhythmus.)

Daß Tanz am lebendig bewegten Körper geschehe, ist das erste, worauf wir uns leicht einigen. Daß jeder lebendig bewegte Körper seinen Eigen-Rhythmus habe, abgesehen vom Tanz, ist das zweite, worauf wir uns einigen müssen, um uns zurecht zu finden unter den Problemen, die nun aufstehen. Wir pflegen Unterschiede zu machen in der Art, wie wir die Bewegungsweise von Menschen, Tieren, Pflanzen beschreiben. Wir rühmen den weichen, stillen Rhythmus der Pflanzen und meinen, in ihm erscheine nur die Einwir-

kung der Umgebung, — bis wir durch Filme, die hundert Tage in drei Minuten vorbeigleiten lassen, eine Eigenbewegung an Blatt, Ranke und Blüte wahrnehmen, die uns im Namen des Rhythmus wieder in engste Gemeinschaft mit dem festverwurzelten Geschwister-Lebewesen zurückführt. — Wir freuen uns am gut dressierten Zirkuspferd und am verläßlichen Begleittrott des Hausfreundes Hund — bis wir erschauernd Tiere in der Wildnis kennen lernen und im Rhythmus ihrer schicksalhaft hingetriebenen Bewegung an wallende Wogen, an den Zug der Wolken, an den Lauf der Gestirne erinnert werden. Und wir reden von dem persönlichen Rhythmus der einzelnen Menschen, die uns umgeben, unterscheiden sie an ihren Ausdrucksbewegungen und an der Kurve ihrer Stimmungen und Verhaltungsweisen — bis wir einmal einem Stamm von Indianern, Negern und anderen zivilisatorisch weniger aufgelösten Rassen begegnen und wiederum mit Bestürzung etwas von Lebenstiefe, von gelöster Spannung, von willkürlosem innerem Muß, kurzum von freien großen Rhythmen der Bewegungsabläufe sehen, das uns gegen unsere Differenzierung mit Unbehagen erfüllt.

Wir formeln vorläufig: im Eigenrhythmus bewußter Lebewesen überwiegt entweder der Zusammenhang mit den frei-gebundenen Rhythmen der Natur oder mit den überscharfen Rhythmen des neuzeitlichen Menschen, die von der Seite der Dressur und des Willens geregelt oder mechanisiert sind. C. G. Carus und nach ihm Klages haben den Naturrhythmus als einigendes Band aller lebendigen Vorgänge am sichersten erwiesen, Goethes Weltbild ist nur von hier aus zu verstehen.

Wie greift nun Tanz in den Bewegungsablauf ein, der im Eigenrhythmus des Menschen gegeben ist? Wir beginnen mit einer Art Bestandsaufnahme dessen, was alles gegeben ist und fragen zugleich, wie kann jeder einzelne Faktor durch neue Impulse oder auch Anforderungen von außen verändert werden? Mit anderen Worten: wir erkunden die Dimensionen der Veränderlichkeit am lebendig bewegten Körper.

1. Nehmen wir den Körper statisch, als räumliche Gestalt von bestimmtem Kontur, so vermögen wir, wie sich versteht, schon diese durch Zutaten zu verändern: aus dem nackten Menschen wird durch entsprechendes Gewand ein Narr mit Schellen und Zipfeln, ein Krieger mit Rüstung und Helm, eine mächtige Priestergestalt, ein aalglatter Schlangenmensch.

2. Mit dem Eintritt der Bewegung entstehen neue Möglichkeiten der Veränderung: die zuckende Gebärde des Narren, die wuchtige des Kriegers, die feierliche des Priesters, die gleitende des Schlangenmenschen — lauter dynamische Grundformen, Ausmaß und Art der Be-

wegung kennzeichnend etwa wie eine Farbenskala den Grundcharakter eines Bildes oder die Klangfarbe eines Musikstückes.

3. Dazu aber kommt noch ein anderes, früher zu wenig, heute oft zu aufdringlich beachtet: das Ausmaß des benutzten Wirkungsraumes. Es mag ein dumpfer Tanz sich ganz nahe dem Boden, vorwiegend in Kauerstellungen ergehen, ein anderer in flammenden Bewegungen nach oben die doppelte Höhe erreichen, ein dritter auf der Stelle sich entfalten wie eine Pflanze, ein vierter alle Weite unstet ablaufen nach Art eines lungernden Wolfes — darin zeigt sich eine wichtige neue Dimension der Veränderlichkeit.

4. Der zeitliche Ablauf des wirklichen Tanzes trifft die genannten Tatbestände schon an — sie sind Vorbedingungen, sind zeigbar, in Worten beschreibbar, meßbar, in einer Partitur skizzierbar, d. h. also objektiv mitteilbar. Und das gilt auch noch von dem allgemeinen Ablauf der Bewegung und der formalen Gliederung des Ganzen. Die alte Ballettkunst besaß bereits Tanzpartituren, und Laban baut soeben ein neues System der Tanzschrift aus, das so viel wie möglich festhalten soll von einer tänzerischen Bewegungskomposition. Man kann damit also niederlegen: Gesamtgliederung (etwa Sonatenform oder Liedform), Bewegungs-Motiv, Ablauf in Zahlen oder Takten, Wege im Raume, Ausdrucksakzente, dynamische Veränderungen.

Alles dies betrifft die Technik des Tanzes und ist ohne den Begriff des Rhythmus bis zu völliger Klarheit zu erörtern und festzulegen. Verlassen wir aber diese Betrachtungsweise und wenden uns von diesen äußeren Problemen den inneren zu, so wäre die Frage aufzuwerfen: wodurch wird denn die vorhandene Bewegungsart eigens geformt und umgeformt im Tanze? Und da drängt sich die eindeutige Antwort auf: durch zweierlei, nämlich erstens durch irgend etwas Seelisches, das sich im Tanze verleiblicht — und das erscheint in der Mannigfaltigkeit des Rhythmus. Zweitens aber durch Geschehnisse, die sich nur mittels solcher leib-seelischer Bewegtheit ereignen können — und diese erscheinen durch Darstellung, Schau-Spiel solcher Geschehnisse. Damit haben wir die Polarität gefunden, aus der jeglicher Tanz seinem Wesen nach erwächst: Ausdruck (Mannigfaltigkeit der seelischen Wallung) und Darstellung (Mannigfaltigkeit des äußeren Vorgangs an der Einzelperson, der Gruppe, der Gemeinschaft). Es mag ein Tanz in schwebendem Ausgleich zwischen beiden Polen sich rhythmisch vollenden, es mag in der Pantomime der Darstellungspol, im reinen, abstrakten Tanz der Rhythmus ohne nähere Gestalt- und Sinnbeziehung unbedingt vorherrschen: niemals wird man der Fülle der Wirklichkeit gerecht, die im Tanz Gestalt gewinnt, wenn man nicht dieser weitgespannten Polarität gedenkt.

III.

Der Tänzer als Organ des Werkes.
(Beziehung zwischen Person und Sinngehalt).

Da »Tanz« also kein einheitliches und eindeutiges Gebilde im Wechsel der Zeiten ist wie Geburt, Zeugung und Tod von den im Nu vergehenden oder das Bildwerk des Menschen von den ständig dauernden Ereignissen, so ist danach zu fragen, wie denn der Vorgang in der Person ablaufen mag, welche den Tanz vollzieht?

Unvergleichbar verschieden, von innen betrachtet, zeigen sich die zwei Grundformen solchen Tanzgeschehens:

1. Einerseits die kultische Verrichtung dort, heilige Feier aller, von einigen tätig im Tanze begangen, aber für alle. Was bedeutet da Person? Es mag ein Oberpriester oder Häuptling Mittler sein zwischen der Stammesgemeinschaft und der dämonischen Macht, die im Tanze beschworen wird — die Tänzer selbst kommen als Einzelpersonen nicht in Frage, sie gelten nur, sofern sie ihr Selbst auszulöschen, durch irgend eine Art Identifizierung vollkommen aufzugehen vermögen in der Gestalt, die sie verkörpern. Und das geschieht teils durch Mittel der Darstellung, durch das Dämonenkleid, teils (und dies zutiefst) durch Mittel des Rhythmus, die in der oft geschilderten betäubenden, faszinierenden, exaltierenden Weise mit Hilfe von Klanggeräuschen eine unio mystica herbeizaubern oder auch erzwingen. Ob nun eine Schar von stillen oder rasenden Tänzern oder ein Einzelner dies unternimmt — jedenfalls verlöscht der Absicht nach die Person, um einen außerhalb ihrer bestehenden, in dieser Gemeinschaft gültigen Sinngehalt darzubieten — als Gefäß, Organ, Diener von Gott oder Dämon — Heiliges zelebrierend, nicht aus sich »schaffend«.

2. Demgegenüber die andere Grundform: private Veranstaltung hier, wo immer bei uns Mitteleuropäern heute noch Tanz vorkommt, abgesehen von wenigen Resten volkstümlicher Überlieferung. Im kirchlichen Ritus lebt noch einiges vom alten kultischen Tanz, und überall, wo uns bei öffentlichen Veranstaltungen für Augenblicke ein wenig feierlich zumute wird, da klingen uralte Traditionen an. Aber was wir Tanz nennen, Kunsttanz, das ist, wie es da auf der Bühne geschieht, Privatsache Einzelner, einem Publikum geboten, wie man Bilder, Musikstücke, Schauspiele, Zirkus und Revuen bietet. Der private Einzelne verkleidet sich auf eine Weise, die er sich ausgesonnen hat, und er trachtet, sich zu verwandeln in die Gestalten, die er aus „Intuition" und gedanklicher Umsicht ausgestattet hat mit allen möglichen Eigenschaften, Reizen, Bedeutungen. Er bietet uns dar: Typen aller Art aus allen Zeiten und Völkern, Episoden oder symbolische Geschehnisse,

Parodien, indem er pantomimisch irgend etwas darstellt, was man auch mit Worten umschreiben kann. Oder aber er schöpft direkt aus eigenem Seelengut, horcht hinein in die Wallungen seines Eigenlebens und trachtet in Rhythmen und Gebärden einzufangen, festzuhalten, auszuschwingen, was sich da regt.

Welch leeres Gerede um Schönheit, Begabung, Können hört man heute noch von der Fiktion aus, es liege alle Problematik so auf der flachen Hand, wie bei der Frage, ob dieser Pianist diesen Satz von Beethoven gut spiele. So steht es tatsächlich beim Ballett, so bei Tiller- und anderen Girls, die ein bestimmtes Jedermanns-Ideal von heute zu erfüllen trachten. Nicht so steht es hingegen bei allem, was seit 1900 im Umkreise des neuen Kunst-Tanzes geschehen ist. Denn hier liegt ein tragischer Konflikt jedem einzelnen Schritt zugrunde. Und niemand kann gültig mitreden, der nicht einmal dies bemerkt hat.

In unserem heutigen Dasein fehlt der einzige Sinngehalt für Tanz, der durch die Gewalt seines traditionellen Rhythmus *jeden trägt*, der ihn suchen würde: der kultische. Aus diesem unlösbaren Dilemma gibt es für den heutigen Tänzer, sofern er nicht aus Verzweiflung vor diesem ehernen Tatbestand auf sein Bestes verzichtet, zwei Kompromißauswege:

1. Man kann sich auf dem Umwege über Studien von außen her durch Kostüme, Milieu, echte Musik usw. der Formen zu bemächtigen suchen, in denen die alte kultische Verrichtung verlief. Diesen historischen Weg ist etwa mit höchstem Raffinement Sacharoff und vor ihm Ruth St. Denis gegangen.

2. Oder man kann, wenn man aus eigenem Lebensbereich schöpft, die Schicht der Skizze und des Cabarets durchstoßen (Ort dafür kann auch eine Hofoper sein!), sich konsequent den Mächten des Urgrundes (nenne man sie das Unbewußte oder wie immer) ausliefern, sich auf Gedeih und Verderb über Leidenschaften oder Training aller Art bis zu Entzückungen dämonisieren.

In *beiden* Fällen ist aber nicht nur, wie einst im Umkreis des kultischen Tanzes, ein Aufgehen in fester, lebendiger Tradition nötig, sondern stärkste persönliche intellektuelle Bemühung, um die Schranken des privaten uud zeitgebundenen Daseins soweit zu lockern, daß die gesuchte unzeitgemäße Tanzform sich womöglich frei entfalte — was allerdings nun immer noch von der Ausdrucksbegabung und Lebenstiefe des Tänzers abhängt. Von seiten des Rhythmus aus betrachtet, wäre in den beiden angedeuteten Grenzfällen die Sachlage so: Erlösung aus dem tragischen Konflikt zwischen der hier und jetzt lebenden Person und dem anderswo oder nirgends mehr lebendigen Sinngehalt wird im ersten Falle nur dann erreicht, wenn im Rhythmus

gleichsam die Seele eines Typus, Volkes, Kulturabschnittes so rein und eindeutig erscheint, daß sie auch ohne Kostüm noch ebenso überzeugend sich auswirken würde — diese Stufe erreicht etwa Sacharoff in seinem Tanze »Ludwig XIV.«, wo man höchstens die Nuance des Kapriziösen, Parfümierten als persönlichen Rest hinnehmen muß.

Im zweiten Fall aber ist das im Ansatz gemeinte Endziel noch schwerer zu erreichen, denn es setzt voraus: völlige Einschmelzung der Privatperson bis in einen Entrückungszustand, aus dem Urbilder aufblitzen, Rhythmen, die gleichsam von selbst, ohne Beteiligung ihres Trägers, hinfluten und damit eine Erlebnisschicht aufweisen, die eigentlich Kulten vorbehalten ist. Jedenfalls wird, wer dies in Schaustellungen erlebt hat, das Begleitgefühl kennen, als wohne er einem frevelhaften Beginnen bei, und die heftigen Affekt-Reaktionen für und wider diese Tanzform, die nicht auf die bewußten Alltags-Interessen der Zuschauer, sondern auf ihr Unbewußtes wirkt, erklären sich dem tiefer blickenden Beobachter zwanglos: da die tiefere, überpersönliche, triebhafte Schicht der unbewußt verlaufenden Lebensvorgänge dem heutigen Menschen im allgemeinen verschlossen, abgesperrt ist, so muß sich in seine Bewunderung Angst und Grauen mischen, wenn er dort aufgerührt wird — und je stärker er hingerissen ist, umso heftiger müssen seine Abwehrreaktionen sein. Nur der Mensch, der auch mit dieser tieferen Schicht im Einklang lebt, kann solche Erschütterungen gefahrlos annehmen. Wenn man versucht, das Problem Mary Wigman ohne Rücksicht auf diese Untergründe zu erörtern, muß man zu absurden Scheinresultaten gelangen. Aber auch ein Chronist, der nur die Spuren ihrer Auswirkung verfolgte und nichts aus eigenem Augenschein kannte, dürfte an den hier aufgedeckten tieferen Zusammenhängen nicht vorbeigehen, außer wenn Nebeninteressen ihn hinderten, den Tatbestand zu erkennen und anzuerkennen. Erschwerend ist heute vor allem, daß von suggestiven Theoretikern mit diesen Dingen Mißbrauch getrieben wird, indem gymnastische, hygienische und pädagogische Interessenpolitik unter Berufung auf kultische, historische und philosophische Lehren in eine innerlich unwahrhaftige Scheinsystematik gepreßt und als Volksbeglückung angepriesen wird. Wer sich aber in Sachen des Rhythmus im Tanz von schönen Worten blenden läßt, der kann schwerer Enttäuschungen früher oder später gewiß sein.

IV.
Vom Aufbau des Tanzes.
(Rhythmus und Triebimpuls.)

Wenn wir die Erkenntnisse, die wir über den Anteil rhythmischer Faktoren am Tanze gewonnen haben, jetzt einmal so zu ordnen ver-

suchen, daß wir die einzelnen Faktoren nacheinander isolierend betrachten, so würde der Aufbau des Tanzes etwa so aussehen:

Im lebendig bewegten Körper herrscht an sich ein Naturrhythmus, der freilich von der ihm eigenen Vollendung manches einbüßt, wenn Wille, Zweckdenken, Dressur des Menschen sich seiner bemächtigt. Nehmen wir einmal an, wir hätten es mit einem Lebewesen zu tun, das ungehindert aus seiner eigenen Art heraus in seinem Milieu lebt, also seinen eigenen Rhythmus frei entfaltet. Welche Sonderimpulse kommen hinzu, aus denen tänzerisch gesteigerte Bewegung sich nährt? In erster Linie alles, was wir unter dem Namen des Spieltriebes zusammenfassen, alles, was aus Bewegungslust ohne praktischen Zweck entsteht. Wollen wir aber den Bewegungsablauf aus spielerischen Impulsen beschreiben, so trifft nur eine Kennzeichnung das Wesentliche: aus Spieltrieb geschieht Rhythmisierung von Einfällen.

An zweiter Stelle ist zu nennen ein Entrückungsdrang, der offenbar zum Wesen des Menschen gehört und überall wieder gefunden wird. Rauschzustände, durch Narkotika, durch Atemtechnik, vor allem aber durch Rhythmik leise faszinierender oder rasender Tänze hervorgerufen, gehören zu den unentbehrlichsten menschlichen Institutionen. Fehlt die große kultische Tradition in dieser Hinsicht (wie im neueren Europa), so müssen unentrinnbarerweise allerlei geheime Versuche und sonderbare verkappte Notreaktionen sich Bahn brechen.

An dritter Stelle wäre von einem Gemeinschaftsdrang zu reden, der vielleicht als Gegenbild und Ergänzung zu dem vorigen aufgefaßt werden kann, jedenfalls aber umso heftiger und vereinzelter hervorbricht, je weiter der Einzelne in der Herauslösung aus der Gemeinschaft gediehen ist — bis dann schließlich solche Gemeinschaftserlebnisse überhaupt nicht mehr — oder fast nur im Blutrausch von Kriegen und Revolutionen vollziehbar sind. In weiten Zeiträumen ist es der Tanz, in dem sich die Gemeinschaft der im Stamm oder in welchem Verbande immer Zusammengehörigen verkörpert, bewährt, symbolisiert — Reste davon bieten heute die Umzüge politischer Parteien. Und selbst bei diesen Umzügen noch ist es der Rhythmus gemeinsamen Schreitens, der das Erlebnis trägt, wogegen freilich in den festlichen Tänzen primitiver Völker ein ganz anderer Reichtum an rhythmisch erscheinenden Gemeinschaftsformen lebt. Jedenfalls aber finden wir in jedem Tanz, auch noch im Einzeltanz und in dem Publikum, das ihm zuschaut, diesen Drang und diese Macht: durch Rhythmisierung von Bewegungen Menschen zu binden im Gleichklang der beseelten Leiber — sei es auch nur transponiert in das Mitschwingen des zur Regungslosigkeit verurteilten Publikums.

(Von den Beziehungen zum Arbeitsrhythmus wäre hier in einem Exkurse manches zu sagen, wenn die Zeit reichte.)

An vierter Stelle ist aber noch ein besonderer Impuls zu nennen, der leicht vergessen wird: der Dämonisierungsdrang (aus dem Machttriebe abzuleiten in einer systematischen Trieblehre). Man mag ihn auch als die luziferische Form des Gemeinschaftsdranges bezeichnen. Er zeigt sich überall, wo der Einzelne an Wirkungsmacht die anderen überragt und daher — noch weit unterhalb jedes Willensentschlusses — unversehens dahin gerät, daß die anderen in ihm den Quell oder wenigstens den persönlichen Vermittler der dämonischen Kräfte erblicken, die sonst als anonym galten. Dieses persönliche Machterlebnis zwingt seinen Träger, zuerst unbewußt — meist wohl als Frevler im Sinne der Gemeinschaft — persönliche Macht auszuüben. Aber es gibt ihm zugleich die Chance, sich als Führer oder Priester zu läutern und wieder in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen. Jedenfalls aber bietet sich im Tanz das wichtigste Mittel dar, diese Art der Wirkung: direkte Dämonisierung, Bannung anderer, zu erreichen, und hier nun gelangt, wie bekannt, die faszinierende Gewalt des Rhythmus auf ihren Höhepunkt. Kann ich einen Menschen gar in einem Milieu, das er gutwillig mit mir teilt, einem Rhythmus aussetzen, den ich für seinen Seelenzustand dosiere, so ist er mir verfallen, so im Tanz wie in der Mimik, wie in der Hypnose, wie in irgend einem anderen Verfahren — es steht bei mir, wohin ich ihn führe. Von dieser Ursituation alles Schamanentums leitet sich alle Seelentechnik ab, von ihr einer der stärksten Antriebe im heutigen Tänzer. Freilich reichen fast alle nur bis zur grimassierenden Parodie dieser Macht und vermögen nur kleine Mädchen aller Jahresstufen zu schrecken, während wir anderen mehr Mitleid mit ihrer Sehnsuchtsbemühung haben, in der ein hysterischer Machtwille sich verkrampft. Daß im Untergrunde ein ähnlich verkrampfter Sexualdrang nach Erlösung lechzt, versteht sich — aber das ist Zeitschicksal.

Nachdem wir so den triebhaften Aufbau des Tanzes geprüft und überall den Rhythmus in vielfachen Abwandlungen als das tragende, wirkende Prinzip gefunden haben, fragen wir schließlich nach den Faktoren, mit denen mancher die Untersuchung lieber begonnen hätte: was denn wirkt sich in dieser rhythmischen Mannigfaltigkeit aus? Kann man nicht »Inhalte« namhaft machen, Motivzusammenhänge, aus denen jene Dränge und jene Rhythmen aufspringen und sich nähren, von denen sie Zeugnis ablegen, denen sie Ausdruck verleihen? Gewiß kann man das. Und man legt damit die Hand auf letzte Geheimnisse, die nicht durchsichtiger werden, wenn man davon redet, sondern

dunkler. Hier sei nur ganz im Vorbeigehen eine Gruppierung der Antriebs-Inhalte versucht: es wird eine tiefe Quelle menschlichen Ringens um Welteinigung und der tiefste Antrieb zum Formen und Bilden und Bauen wohl im Umkreis der Angst zu suchen sein — Dämonen, erlebte Naturereignisse, die Qual des Individuationsprozesses mit seiner immer weiter klaffenden Spannung zwischen Einsamkeits- und Gemeinschaftsgefühl, das alles nährt in Ewigkeit den Quell der Angst. Und das alles strömt als pathische Ergriffenheit in alle Gestaltung des Menschen ein.

Nicht minder wichtig ist jedoch die einfache mehr oder weniger tiefe heftige oder stille Kraft der Grunderlebnisse: freudige, traurige Wallungen in zahlreichen Nuancen, aber sämtlich nur als Abwandlungen schwingend um den schlichten Lebenskern, der Werden und Vergehen heißt und in Natur und Menschenleben alles auf Liebe, Zeugen, Gebären, Wachsen, Schaffen, Sterben zurückzuführen zwingt. Alle Mythologien legen Zeugnis davon ab, und im Tanz zumal, dem das hinweisende Wort fehlt, kann wenig anderes als Inhalt Platz finden. Wie dann aus dem Erlebnisurstoff Bilder, Bewegungen, Ausdrucksgebärden sich formen, das gehört zu den schönsten Wundern des Kulturwerdens.

Aber schon unter ganz primitiven Verhältnissen kommt hierzu eine dritte Gruppe von Antrieben, die zu unterscheiden ist: das sind die Wünsche, die sich auf mehr oder weniger praktische Interessen richten. Reiche Ernte, Sieg über den Feind, Jagdbeute, Glück in der Liebe — all diese Motive lösen sich in zahlreichen Varianten aus der Einheit einer dumpfen Naturverbundenheit, verselbständigen sich und wirken als magische Interessenpolitik bis in unser heutiges Knopfabzählen und alle möglichen Orakelspiele hinein. Auch die Beschwörungstänze aller Zeiten, ausklingend im Parademarsch, zogen daraus ihre Nahrung.

Dies wären die Urantriebe, dazu kommen dann die je später je mehr überwiegenden Darstellungs-Motive novellistischer und historischer Art, die nun ganz auf den anderen Pol hinüberführen, wo Pantomime und Schauspiel im neueren Sinne stehen.

V.

Rhythmus als Ausgleich der Polspannung: Darstellung — Ausdruck.

Fassen wir zum Schluß knapp zusammen, was in großen Linien als das Wesen des Rhythmus im Tanz erschien: wie in allen Künsten gibt es im Tanz einen Darstellungspol. Darunter verstehen wir

alles, was man »Inhalte« nennen kann, was auch in Worten ausdrückbar ist, was auch unabhängig von dieser Kunstform sein eigenes Dasein hat. Also vom Tanz aus gesehen Episches, Typen, Szenen, Zeiten, Völker, Episoden, Novellen, Dramen, reine Musik. In bezug auf solche möglichen Inhalte läßt sich das Verfahren des Tanzes so schildern: er versucht diesen andersartig geschlossenen Sinngehalten eine besondere tänzerische Zuspitzung zu geben, er transponiert sie in einen anderen Seinsbezirk, er individualisiert sie durch solche Verleiblichung. Er strebt an: Vergegenwärtigung von etwas, das im Endlichen vorhanden ist als Gestalt und Hergang.

Am Ausdruckspol aber sieht Tanz anders aus. Hier ist der gegenwärtige beseelte Leib Ausgangspunkt und Organ für Unsagbares, das nur im Vorbeigleiten da ist, unauffindbar in anderen Bezirken, das nur im Werden, in der rhythmischen Wallung und durch Einschmelzung der individuellen Person erst entsteht und mit dem erlebten Augenblick wieder verschwindet. Hier geschieht zutiefst nur Symbolisches, — Form meint Unendliches, wenn sie hier im Nu sich bildet und zerlöst.

Ein Pol kann nicht völlig ohne den anderen sich verwirklichen außer in Tabellen, Gedanken, Systemen — und denen mangelt, wenn man sie in Bewegung umsetzen will, gerade der frei-gebundene, strömende Rhythmus: wo Tanz wirklich wird, schwingt er in Rhythmen. Rhythmus ist sein Lebenselement, seine Seele, darin alle jene Geheimnisse weben und sich offenbaren, für die keine Kunst so starke Ausdrucksformen hat, wie diese flüchtigste, luftigste, tragisch beglückende Kunst des Tanzes — die Fata morgana der wirkenden Kräfte des All-Lebens.

Mitbericht.

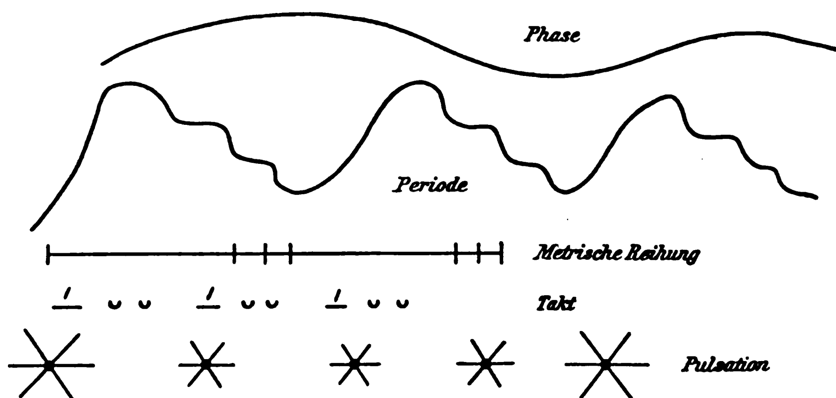
Fritz Giese:

Als Ausgangspunkt des Rhythmusbegriffes im Tanz muß das erlebende Ich angesetzt werden. Die Verhältnisse werden klar, wenn man die Bestimmung »Wiederkehr des Gleichen in gleichen Abständen bei Gruppengliederung« sich vor Augen hält. In dieser Definition war enthalten sowohl die Unterbestimmung einer raumzeitlichen Beziehung wie der Inhalt der Gliederung. Unsere Betrachtung geht aus von Untersuchungen und Erträgen von Umfragebogen in drei mit dem Referenten dauernd wissenschaftlich zusammenarbeitenden Tanzschulen in Berlin, München, Wien.

Wir müssen vorerst gewisse rein objektive Vorgangsformen, Spielarten sachlicher Systemheiten betrachten (siehe Abbildung nächste Seite).

Als Teilbegriff offenbart sich zunächst der Begriff: die Phase. Wir

verstehen darunter eine objektive zeitliche Gesetzlichkeit im Sinne einer Abfolge mit Lagerichtungsveränderung. Von einer Periode spricht man, wenn diese Veränderung mit dauernder Wiederkehr einer kleineren Untergliederung in der Zeiteinheit erfolgt, also mit Wechsel eines gegliederten Auf und Ab. So spricht man von Phasen bzw. Perioden eines Wechselstromes. In beiden Fällen handelt es sich um Vorgänge an sachlichen Gegenständen, nicht um Bewußtseinserlebnisse. Wenn daher gesagt wurde, daß man mit Hilfe des Zeitraffers den Rhythmus des Pflanzenwachstums beobachte, so beweist dieser Hinweis, wie unmöglich es ist, derartige Periodizitäten zu sehen, d. h. mit dem Bewußtsein unmittelbar zu umfassen. Ebenso unmöglich wäre es, das bekanntlich wechselweise Einsetzen des Längen- und Dickenwachstums beim Kinde als Beobachtungsgegenstand rhythmischer Form bei



Beispiele objektiver Sachverhalte
die das subjektive Erlebnis »Rhythmus« gegebenenfalls auslösen können.

diesem selbst hinzustellen. In dem Sinne ist es ebenso falsch, wenn eine verwaschene romantische Auffassung im Sinne der Salonphilosophie mancher Gymnastiker und Tanztheoretiker vom Erleben kosmischer Rhythmen spricht. Es bleibt sogar fraglich, ob die natürliche Tagesperiodik des Menschen rhythmisch erlebt werden kann oder nicht.

Gliedern wir eine Linie in Reihungen, wie es das Schema zeigt, so sprechen wir von einer metrischen Einteilung. Fügen wir dieser Einteilung, die also ein rein mathematisches Bezugssystem darstellt, Schwerpunkte oder Akzente bei, so nennen wir es Takt. Erinnert man sich der interessanten Hinweise von Ziehen auf die Quantentheorie, also Entladungsvorgänge in periodischen Abständen mit energetischer Ausstreuung in den Raum, so würde man in unserem Zusammenhange dieses vielleicht Pulsation heißen.

Das alles hat mit Rhythmus nichts Unmittelbares zu tun. Immer

noch handelt es sich um Vorgänge an materiellen Gegenständen. Um von Rhythmus zu sprechen, gehört vielmehr folgendes hinzu: 1. Der gegenständliche Vorgang muß seinen raumzeitlichen Bedingungen entsprechend vom Bewußtsein aufgefaßt und unmittelbar erlebt werden können. Hierbei sei hinzugefügt, daß die Möglichkeit sogenannter unterbewußter Vorgänge beim Individuum mit eingerechnet werden soll (z. B. Kulttänze). Man möchte auf diese Bewußtseinsschichtungen jedoch in diesem Zusammenhang nicht zu sprechen kommen. 2. Muß ein lustbetontes Bezugssystem der erlebenden Person zum veranlassenden Gegenstand vorliegen, also ein emotionaler Zusammenhang. 3. Ist Voraussetzung die Ganzheit der Person des Beteiligten bei einer aus dieser emotionalen Einstellung erfolgenden Handlung (Bewegung, Tanz, allgemeine Verhaltungsweise). Das Bewegen eines Handgelenks oder eines Armes als isoliertes Glied, also unter Ausschaltung der Ganzheit, hat zum Rhythmus unmittelbar keine Beziehung.

Rhythmus wäre demnach gefühlsbetonte Einstellung auf objektiv bestimmte Abfolgen; ein funktionaler Begriff, der das Verhältnis zwischen Person und Gegenstand ausdrückt, und auf jeden Fall ein psychisches Gebilde. Es muß ein Objektives da sein, das die Persönlichkeit beeinflußt. Man käme hierbei auf das Problem des musiklosen Tanzes. Versuche haben mir erwiesen, daß Tänzer, welche ohne Musik, d. h. auch ohne Schlagzeug oder Gong arbeiten, bei ihren Bewegungen entweder kanonähnliche Übungen wiederholen (z. B. Sprünge) oder Leitvorstellungen, z. B. intellektueller Art, zur Anwendung bringen, um die Bewegung zu manifestieren. (Gab ich beispielsweise das abstrakte Thema »Meineid« ohne jede akustische Zutat, so entwickelten die Tanzenden in Improvisation das Thema, indem sie beispielsweise den Ablauf einer Gerichtsverhandlung sich dabei vorstellten.)

Die Gefühlsbestimmung des Vorgangs der Einstellung ist durch folgende Punkte gegeben.

Zunächst kommt eine interne Zone des Erlebenden in Betracht. Rhythmus wird bestimmt darin einmal durch einen Wechsel von Spannung und Lösung, ferner durch Wechsel von Hemmung und Formung, endlich durch eine Symbolbeziehung des Ichs zum Anregungsfaktor. Bereits Klages hat in seiner sehr schönen Definition auf den Wechsel von Spannung und Lösung oder Lösung in Spannung beim Rhythmus hingewiesen. Wechsel von Hemmung und Formung oder umgekehrt tritt beispielsweise dann ein, wenn ein Rhythmus gegeben ist, der aus verschiedenen hier nicht zu nennenden Gründen mit einem Eigenrhythmus der Persönlichkeit kollidiert; diese z. B. daher hemmt. Bei der Symbolbeziehung ist aller Wahrscheinlichkeit das Entscheidendste die unterbewußte Beziehung der Person zum

objektiv auslösenden Zusammenhang. Ich erkläre mir hieraus, warum einige Personen in erster Linie tänzerisch, andere in erster Linie musikalisch, weitere in erster Linie optisch rhythmisieren usw. Von diesem Zusammenhang dürfte die eigentliche Begabung letzten Endes abhängen, und auf ihre Begründung komme ich gleich zu sprechen. Neben die interne Zone tritt zweitens eine kollektive und externe Zone. Wir müssen dabei ausgehen von den neueren psychologischen Auffassungen, daß nicht der Mensch als isolierter Punkt im Zusammenhang existiert, sondern daß ein energetisch aufzufassendes Feldverhältnis des Individuums besteht. Der Ausdruck »Feld« ist hierbei übernommen worden von Wirkungsgrößen der physikalischen Sachlage und hat in der Psychologie eine hohe Bedeutung erlangt. Dieses Feldverhältnis der Person wird beim Rhythmus entscheidend beeinflußt,und zwar finden wir dabei drei Beziehungspunkte wesentlicher Art: 1. das Feldverhältnis der Person zur Physikalität des Raumes, in dem sie wirkt, 2. das Feldverhältnis zwischen körperlicher und seelischer Sachlage beim Ich, 3. das Feldverhältnis zu anderen Personen in der unmittelbaren Umwelt. Aus diesen Bezugssystemen entwickelt sich ein sehr verwickelter Zusammenhang rhythmischer Formen, der momentan Person und Sache verknüpft. Man kommt hier zu den Sonderbegriffen der »Schwingung« oder des »Gesamtimpulses« zwischen Ich, Raum, Personen. Was die Personen betrifft, sind darunter auch die Zuschauer zu verstehen, nicht nur die mitarbeitenden Gruppenglieder. Wie Versuche erwiesen, bezieht sich Schwingung dabei auch auf die tatsächlichen Schwingungen des Raumes, und zweifellos nähern wir uns dem Begriff der Pulsation, um den es sich in diesem Zusammenhang dreht. Subjektiv handelt es sich zweifellos um Wahrnehmungen des Vibrationssinnes, die hierbei mitsprechen (vgl. Katz).

Die Folge für die Person ist einmal objektive Erleichterung der Anpassung des Ichs an die Handlung. Apperzeptive Vorgänge, Aufmerksamkeitsschwankungen sind periodisch gegliedert, wie auch Ziehen hervorhob. Zweifellos wird durch das rhythmische Erleben die Bindung zwischen objektiven Sachlagen der Gruppenumwelt und des Raumes für die Individualität auf diese Weise erleichtert. Ferner gewinnt der Zusammenhang einen persönlichen Mehrwert für das Ich, sei es, daß Erinnerungen an die frühe Kindheit oder Einzelerlebnisse, sei es, daß Einfühlungsvorgänge in die Umwelt auf diesem Wege einen sympathischen Reiz gewinnen, wie es oben bei der Erörterung der emotionalen Grundlagen des Rhythmus erwähnt war.

Wenn man fragt, warum denn diese Folgen für die Personen eintreten, so kann an dreierlei erinnert werden. Die natürliche Förderung und der Sympathieton der Zusammenhänge erwächst aus biologischen

Voraussetzungen, von denen beispielsweise Atem, Puls, Sexualvorgänge, Aufmerksamkeitsschwankungen usw. genannt seien. Zweiter Grund ist die bei jedem Tanz gar nicht hoch genug einzuschätzende Wirkung archaischen Urgutes, wie es immer wieder zum Ausdruck kommt in allen Volkstänzen und auch den Grundformen des künstlerischen Einzeltanzes. Wir dürfen daran erinnern, daß in diesem Sinne jedes Individuum (Jung) gebunden bleibt an gewisse urtümliche Erbelemente des Totemismus und daß es diese unmittelbar koppeln kann, wenn die Gelegenheit zum Rhythmus gegeben ist. Dritter Grund aber ist jene Bindung mit persönlichen Erlebnissen. Hierbei spielen stereotyp bestimmte emotionale Elemente eine Rolle. In diesem Sinne verbinden sich persönliche Vorerlebnisse des Individuums, wie Prinzhorn ganz richtig erkannt hat, mit Vorgängen des Spieles, der Ekstase oder der sozialen Strebungen.

Ordnen wir diese Befunde der Wertlehre einer Ästhetik ein, so ist zu sagen: Rhythmisches Erleben im Tanz ist zweifellos zunächst besonders gebunden an den Sonderfall der Jugend, die ihren Schwerpunkt im Motorischen findet und in diesem Sinne durch rhythmisches Erleben eine persönliche Durchgangsstufe der Entwicklung vollzieht. Axiomatisch muß ferner daran erinnert werden, daß der Tanz das urtümlichste Muster der Kunst überhaupt ist, und daß, wo er nicht rein religiös gemeint wird (also als Kulthandlung mit nichtkünstlerischen Absichten!), so begrenzt bleibt in seinen Ausdrucksmitteln, daß er zur Pantomime oder zum Schauspiel ohne weiteres fließende Übergänge findet. Es gibt in diesem Sinne eine ästhetische Stufung des Tanzes vom Gesellschaftstanz, Schautanz über den expressiven Tanz bis zur Darstellung in einer objektivierten Entpersönlichung. Ich habe auf diese Zusammenhänge in meinem Buch »Körperseele« hingewiesen. Aus diesem Grunde muß ich in vollem Gegensatz zu Prinzhorn sagen, daß der Rhythmus kein Zentralproblem des Tanzes ist. Der Tanz wäre arm, wenn er nur Rhythmus im wesentlichen wäre, und die genialen Leistungen einer Mary Wigman wertet man aus viel zu einseitigem Gesichtspunkt, wenn man in deren Darstellungen in erster Linie das rhythmische Element schätzen würde. Im übrigen ist hinzuzufügen, daß bei unserer Betrachtungsweise die intuitive Schöpferarbeit, die eine Angelegenheit für sich ist, nicht berücksichtigt wurde, da sie erstens ungeheuer selten vorkommt und zweitens für Gruppenmitglieder oder Zuschauer überhaupt nicht in Betracht steht. Es erscheint gänzlich unangemessen, wenn daher für den Rhythmus Ansprüche erhoben werden, denen die Wortführer eines kosmischen oder nicht biologisch bedingten Rhythmus auch nicht entfernt gewachsen sind. Selbstverständlich bleibt die erklärende Wissenschaft ehrfurchtsvoll vor einer

genialen Schöpferleistung stehen. Was uns aber am Rhythmus im Tanz interessiert, ist eben dieser biologische Hintergrund, ist seine Intentionalität, welche die hier dem Bewußtsein unterstellten Vorgänge völlig trennen muß in ihrem Inhalt von jenen objektiven Bestimmungen der Phase, Periode usw.: Vorgängen in unter Umständen großen Zeitabständen oder in der Welt des Moleküls, von deren Intentionalität wir keine Ahnung haben und deren Sinngehalt daher nicht mit dem für uns entscheidenden Begriff »Bewußtsein« erschöpfbar wäre. —

Aussprache.

Johannes G. v. Allesch: In Anknüpfung an das, was Herr Giese gesagt hat, möchte ich darauf hinweisen, daß zur Erklärung des Tanzes auch ein Gesichtspunkt anzuwenden ist, der bisher in der Tierpsychologie sein festestes Tatsachenfundament gefunden hat. Es handelt sich um den Grundsatz, daß die Erbmasse, die ein Lebewesen von seinen Vorfahren übernimmt, nicht nur, ja nicht einmal vor allem aus dem physischen Material, also einem Material statischer Art, besteht, sondern daß in dieser Erbmasse auch Bewegungsformen, Formen des Ablaufs der Handlungen, also Formen des Geschehensverlaufes, enthalten sind, die sich immer wieder m Leben des betreffenden Individuums auswirken und in seinem Verhalten in der Bewegung besonders deutlich nachweisbar sind. Ich weise dabei als Beispiel auf die Handhaltung bei Gorilla und Schimpanse hin. Der Schimpanse dreht seine Vorderhände beim Gehen auf allen Vieren mit dem Rücken nach auswärts, der Gorilla dagegen nach vorwärts, ohne daß er im geringsten physiologisch behindert wäre, die andere Haltung einzunehmen, was er auch dann sofort tut, wenn die betreffende Hand an den Rand der Fläche kommt, auf der er geht, so daß er dann diesen Rand mit auswärts gedrehtem Rücken umfaßt. Dies ist ein Beispiel von unzähligen, und es liegt nahe, nachzuforschen, wieweit auch Bewegungen im großen, ja das Verhalten im ganzen eines Tieres, besonders sofern es rhythmische Form hat, nach diesem Prinzip geklärt werden kann. Dazu eignet sich methodisch ganz besonders gut der Film, mit dem ich jetzt in Berlin solche Versuche unternommen habe.

Schlußwort.

Hans Prinzhorn: Herr Giese ergänzte die von mir gebotene Skizze von einer ganz bestimmten Seite her, die ihm nahe, mir fern liegt. Eine Diskussion über die Berechtigung seiner allgemeinen Bemerkungen würde nichts fruchten, da unsere Voraussetzungen zu verschieden sind, nämlich konstitutionell oder vital verschieden. Da muß jeder sehen, wie weit er die lebendige Wirklichkeit mit seinen geistigen Mitteln einfängt. Mir will freilich scheinen, als ob Herr Giese, wenn er die rationalen Hilfsmittel verabsolviert, mit denen man aus rhythmischen Abläufen Zahlen und Kurven ableitet, bei jenen Reinkultur-Idealen landen wird, die Herr v. Keußler vorhin (s. o.) so witzig charakterisiert hat.

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

XXI. BAND. 4. HEFT

Dritter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Halle, 7.—9. Juni 1927

Bericht im Auftrag des Ortsausschusses herausgegeben
von Wolfgang Liepe





STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1927

Alle Zuschriften und Sendungen sind an den Herausgeber, Professor MAX DESSOIR, Berlin W 30, Speyererstraße 9, zu richten; unverlangt eingesandte Handschriften werden im Fall der Unverwendbarkeit nur dann zurückgeschickt, wenn ein freigemachter Briefumschlag beiliegt; Bücher können auch an die Verlagsbuchhandlung von FERDINAND ENKE in Stuttgart eingesandt werden.

Redaktion und Verlag setzen voraus, daß an allen für die „Zeitschrift für Ästhetik" zur Veröffentlichung angenommenen Beiträgen dem Verlage das ausschließliche Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung bis zum Ablauf des auf das Jahr der Veröffentlichung folgenden Kalenderjahres verbleibt.

Alle Manuskripte sind in Maschinenschrift, nur einseitig beschrieben, zur Ablieferung zu bringen.

Den Mitarbeitern werden für die Abhandlungen und Bemerkungen außer einem Freistück des ganzen Heftes 30 Sonderabzüge unentgeltlich geliefert; für umfangreiche Besprechungen stehen auf besondere Bestellung 15 Abzüge des betreffenden Bogens zur Verfügung.

Weitere Sonderabzüge werden nur gegen Berechnung geliefert. Die Bestellung wolle man auf dem Korrekturbogen vermerken.

Diese Zeitschrift ist Organ der Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, deren Mitglieder sie gegen Entrichtung des Jahresbeitrags ohne weitere Nachzahlung zugestellt erhalten. Wegen Erwerbung der Mitgliedschaft wolle man sich an den 1. Schriftführer Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin W 9, Bellevuestr. 16/18 a wenden.

III. VORTRÄGE UND VERHANDLUNGEN ZUM PROBLEMKREISE SYMBOL.

Ernst Cassirer:

Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie.

(Verhandlungsleiter: Theodor Ziehen.)

Als Fr. Theod. Vischer vor etwa 40 Jahren in den Philosophischen Aufsätzen zu Eduard Zellers 50jährigem Doktorjubiläum den Symbolbegriff, den er schon in seiner Ästhetik eingehend behandelt hatte, erneut in den Mittelpunkt der theoretischen Betrachtung rückte — da bezeichnete er diesen Begriff als einen gestaltwechselnden Proteus, der schwer zu packen und zu bannen sei. In der Tat gibt es wohl keinen anderen Begriff der Ästhetik, der sich so reich, so fruchtbar und so vielgestaltig wie dieser erwiesen hat — aber auch kaum einen zweiten, der sich so schwer in die Grenzen einer festen definitorischen Bestimmung einschließen und sich in seinem Gebrauch und seiner Bedeutung eindeutig festlegen läßt. Und diese Schwierigkeit steigert und verschärft sich noch, wenn man, wie es in den folgenden Betrachtungen geschehen soll, das Problem des Symbolischen so umfassend nimmt, daß es keinem einzelnen Gebiet des Geistigen ausschließlich angehört, sondern daß es zu einem systematischen Zentrum wird, auf das alle Grunddisziplinen der Philosophie — die Logik nicht minder wie die Ästhetik, die Sprachphilosophie so gut wie die Religionsphilosophie —, in gleicher Weise hinzielen. Die Bedeutung des Symbolbegriffs und des Symbolproblems für die immanente gedankliche Entwicklung dieser Gebiete aufzuweisen, fällt nicht schwer: wir brauchen uns nur dem geschichtlichen Fortgang ihrer Grundprobleme zu überlassen, um sie überall hell und deutlich hervortreten zu sehen. Aber jeder Übergang in ein neues Problemgebiet scheint hier mit der inneren Bereicherung, die das Problem erfährt, auch immer wieder eine neue Problemverschiebung, eine eigentliche μετάβασις εἰς ἄλλο γένος zur Folge zu haben. Wenn wir von der Religionsphilosophie zur Philosophie der Kunst, wenn wir von dieser zur Logik und Wissenschaftslehre hinüberblicken, und wenn wir in ihnen allen das Symbolproblem bedeutsam und wirksam finden — so zeigt sich doch unverkennbar, daß es eben diese seine universelle Bedeutsamkeit mit einem ständigen Bedeutungswandel erkaufen muß. Je nach der neuen geistigen Atmosphäre, in der es steht, wird es selbst zu einem andern. In der religiösen Sphäre, in der der Begriff des Symbolischen ursprünglich wurzelt, scheint er zunächst in

einem rein-gegenständlichen, in einem durchaus »objektiven« Sinne genommen zu werden. Dem Symbol haftet nichts von einer bloß-mittelbaren Vergleichung, von einer Metapher oder einem »Sinnbild« an: es steht als ein unmittelbar-Wirkliches, weil als ein unmittelbar-Wirksames vor uns. In der Urzeit christlichen Glaubens ist, nach Harnack, das Symbolische nicht als der Gegensatz des Objektiven, Reellen zu denken, sondern es ist das Geheimnisvolle und Gottgewirkte — das Mysterium, dem das Natürliche, das profan-Klare gegenübersteht[1]). Aber in eine andere Beleuchtung rückt es alsbald, sobald wir aus der Sphäre des religiösen Sinns in die des ästhetischen Sinns hinüberblicken. Seine Wirklichkeit, seine dingliche Realität scheint jetzt mehr und mehr zu verblassen — aber umso bestimmter tritt nun ein neues, tritt das eigentlich-ideelle Moment an ihm hervor. In der gesamten spekulativen Ästhetik — von Plotin bis zu Hegel hin — entsteht der Begriff und das Problem des Symbolischen genau an dem Punkt, an dem es sich darum handelt, das Verhältnis der Sinnenwelt zur intelligiblen Welt, das Verhältnis von Erscheinung und Idee zu bestimmen. Das Schöne ist wesentlich und notwendig Symbol, weil und sofern es in sich selbst gespalten, weil es immer und überall eins und doppelt ist. In dieser seiner Spaltung, in diesem Haften am Sinnlichen und in diesem Hinausgehen über das Sinnliche, drückt es nicht nur die Spannung aus, die durch die Welt unseres Bewußtseins hindurchgeht, — sondern es offenbart sich darin die ursprüngliche und grundlegende Polarität des Seins selbst: die Dialektik, die zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen, zwischen der absoluten Idee und ihrer Darstellung und Verkörperung innerhalb der Welt des Einzelnen, des empirisch-Daseienden, besteht. Und wieder ein anderes Verhältnis tritt uns im Umkreis der rein logischen Probleme entgegen. Auch im Aufbau und Ausbau dieser Probleme zeigt es sich, daß der Zusammenhang der logischen Formwelt sich nicht vollständig erfassen und sich nicht exakt darstellen läßt, sofern wir uns nicht für diese Darstellung bestimmter konkret-sinnlicher Zeichen bedienen. An ihnen als Repräsentanten des logischen Sinnes erschließt sich uns erst wahrhaft sein inneres Gefüge. In der neueren Philosophie ist es vor allem Leibniz gewesen, der zuerst dieses Grundverhältnis durchschaut und nach allen Seiten hin verfolgt hat. Wie diese seine Grundansicht, wie seine Forderung einer »allgemeinen Charakteristik«, die der Logik überall zur Seite treten sollte, sich bei ihm selbst bewährt, wie sie in der Schöpfung des Algorithmus der Infinitesimalrechnung ihre produktive Kraft erwiesen hat, ist bekannt. Aber sie hat weit über diesen Kreis hinaus gewirkt — ja

[1]) Harnack, Lehrbuch der Dogmengeschichte, 3. Aufl., I, 198.

es ist kaum zu viel gesagt, wenn man behauptet, daß die gesamte wissenschaftliche Gestaltung der Logik und der Mathematik, wie sie sich im 19. Jahrhundert vollzieht, in ihrem Zeichen steht. In der stetigen Weiterbildung des Leibnizischen Leitgedankens ist auf der einen Seite die geometrische Charakteristik und die Ausdehnungslehre Hermann Graßmanns entstanden, wie anderseits hierauf die Grundlegung der »symbolischen Logik« bei Boole, bei Peano und Russell beruht. Und heute sieht der *princeps mathematicorum*, heute sieht ein Denker wie Hilbert das Heil der Mathematik allein auf diesem Wege: nur von einer durchgängigen, bis ins Letzte getriebenen »Formalisierung« der Mathematik erhofft er die Sicherung ihrer Grundlagen und den lückenlosen Beweis ihrer Widerspruchslosigkeit. So stark, so beherrschend ist diese Tendenz, daß sich unter ihrem Einfluß eine völlige Wandlung in der Auffassung des Gegenstands der Mathematik durchzusetzen beginnt. Denn den eigentlichen mathematischen Gegenstand bilden fortan nicht mehr die Zahlen oder Größen, sondern ihn bilden vielmehr die sinnlich-anschaulichen Zeichen selbst. »Indem ich diesen Standpunkt einnehme — so betont Hilbert — sind mir im genauen Gegensatz zu Frege und Dedekind die Gegenstände der Zahlentheorie die Zeichen selbst... Hierin liegt die feste philosophische Einstellung, die ich zur Begründung der reinen Mathematik, wie überhaupt zu allem wissenschaftlichen Denken, Verstehen und Mitteilen für erforderlich halte: am Anfang — so heißt es hier — ist das Zeichen«[1]). Es darf freilich nicht übersehen und nicht verschwiegen werden, daß eben diese radikale Folgerung heute im Kreise der Mathematik noch durchaus umstritten ist — daß dem Hilbertschen Versuch einer Reduktion der gesamten Mathematik auf eine »Lehre vom Zeichen« in der »intuitionistischen Mathematik«, wie sie von Brouwer und Weyl vertreten wird, ein gefährlicher Gegner erstanden ist. Aber schon der Versuch, den gesamten Gehalt der Mathematik in dieser Weise in eine »Lehre vom Zeichen« einzuspannen, ist charakteristisch für eine typische Grundrichtung der modernen mathematischen Denkart. Und es bedarf nur eines kurzen Hinweises darauf, wie stark diese Denkart auch auf die Fassung der naturwissenschaftlichen Begriffe und auf deren erkenntnistheoretische Begründung gewirkt hat. Schon bei Helmholtz tritt der Begriff des Zeichens in den Mittelpunkt der naturwissenschaftlichen Erkenntnislehre: er ist es, der der gesamten Helmholtzschen Wahrnehmungstheorie und seinem Aufbau der »Physiologischen Optik« das Gepräge gegeben hat. Und Heinrich Hertz

[1]) Hilbert, Neubegründung der Mathematik. Erste Mitteilung, Abh. aus dem Math. Seminar der Hamburg. Univers., Bd. I, S. 162.

hat in seinen »Prinzipien der Mechanik« diese Richtung des Denkens nicht nur weiter verfolgt, sondern er hat ihr auch die genaue und explizite Formulierung gegeben. Alles naturwissenschaftliche Denken, alle physikalische Begriffs- und Theorienbildung besteht nach ihm in einem symbolischen Grundakt: »wir machen uns innere Scheinbilder oder Symbole der äußeren Gegenstände, und zwar machen wir sie von solcher Art, daß die denknotwendigen Folgen der Bilder stets wieder die Bilder seien der naturnotwendigen Folgen der abgebildeten Gegenstände«.

Aber — so müssen wir uns nunmehr fragen — hat nicht eben diese Fülle der Anwendungen, deren der Symbolbegriff sich als fähig erwiesen hat, seinen klaren und bestimmten Gehalt mehr und mehr zersetzt und zerstört? Haben wir es hier wirklich noch mit einem einheitlichen systematischen Grundproblem zu tun, das sich über alle Bezirke des Wissens und über alle Gebiete des Geistes erstreckt, oder handelt es sich nicht vielmehr um eine bloße Scheineinheit, die uns, sobald wir sie zu fassen und näher zu bestimmen suchen, in ein bloßes Wort zergeht? Birgt der Name des Symbols, so wie er heute in der Religionsphilosophie, in der Ästhetik, in der Logik und in der Wissenschaftstheorie gebraucht wird, noch irgend einen einheitlichen Gehalt — bezieht er sich auf eine allumfassende geistige Funktion, die in ihren Grundzügen sich gleich bleibt, wenngleich sie in jeder ihrer Auswirkungen eine neue, spezifisch-eigentümliche Gestalt annimmt? Und wenn dem so ist: wo finden wir das einigende Band, das die Fülle und Mannigfaltigkeit der Bedeutungen, die der Symbolbegriff allmählich in seiner eigenen immanenten Entwicklung angenommen hat, miteinander verknüpft? Ich kann in der knapp bemessenen Zeit, die mir hier zur Verfügung steht, nicht daran denken, diese Frage in wirklicher Schärfe und Genauigkeit zu beantworten — geschweige denn für die Antwort, die mir als die richtige vorschwebt, eine wirkliche systematische Begründung zu versuchen. Nur einige Richt- und Leitlinien suche ich anzugeben, die aber mehr den Gang der Untersuchung andeuten sollen, als daß sie ein positives Ergebnis derselben vor Sie hinstellen könnten. Lassen Sie mich demgemäß mit einem einfachen konkreten Beispiel beginnen, das uns in den Mittelpunkt der Frage versetzen soll. Wir gehen von einem bestimmten Wahrnehmungserlebnis aus: von einer Zeichnung, die wir vor uns sehen, und die wir in irgend einer Weise als eine optische Struktur, als ein zusammenhängendes Ganzes erfassen. Hierbei können wir zunächst dem rein-sinnlichen »Eindruck« dieser Zeichnung zugewandt sein: wir erfassen sie etwa als einen einfachen Linienzug, der sich durch bestimmte sichtbare Qualitäten, durch gewisse elementare Grundzüge seiner räum-

lichen Form gegen andere unterscheidet und abhebt. Ob hierbei die räumliche Gestaltung schon im einfachen sinnlichen Eindruck enthalten und mitgegeben ist, oder ob schon diese Gliederung selbst nur durch die Mitwirkung »höherer« geistiger Funktionen zustande kommt — ob vielleicht in das, was wir die unmittelbare »Wahrnehmung« des Raumes zu nennen pflegen, schon bestimmte intellektuelle Prozesse, etwa Prozesse des »unbewußten Schließens«, eingehen: dies braucht uns hierbei vorerst nicht zu beschäftigen. Das Wahrnehmungserlebnis selbst, als reine phänomenale Gegebenheit, weist jedenfalls in sich keine derartige Trennung auf: sie wird erst durch die nachträgliche psychologische oder erkenntniskritische Analyse in dasselbe hineingetragen. Aber während ich noch dem Eindruck dieses schlichten Wahrnehmungserlebnisses hingegeben bin, während ich die einzelnen Linien der Zeichnung in ihren sichtbaren Verhältnissen, in ihrem Hell und Dunkel, in ihrer Absetzung gegen den Hintergrund, in ihrem Auf und Ab verfolge — beginnt plötzlich der Linienzug sich gleichsam als Ganzes von innen her zu beleben. Das räumliche Gebilde wird zum ästhetischen Gebilde: ich erfasse in ihm den Charakter eines bestimmten Ornaments, mit dem sich für mich ein bestimmter künstlerischer Sinn und eine künstlerische Bedeutsamkeit verknüpft. Ich kann in der reinen Betrachtung dieses Ornaments aufgehen, ich kann es als ein gewissermaßen Zeitloses vor mich hinstellen, oder aber ich erfasse an ihm und in ihm noch ein anderes: es stellt sich mir als Ausschnitt und als Ausdruck einer künstlerischen Sprache dar, in der ich die Sprache einer bestimmten Zeit, in der ich den Stil einer historischen Epoche wiedererkenne. In dem konkreten Erlebnis des einfachen Linienzugs steht jetzt mit einem Schlage eben dieser Stil, steht der gesamte charakteristische »Kunstwille« der Zeit (das was Herr Frankl gestern ihre »Gesinnung« genannt hat) prägnant und lebendig vor mir. Und abermals kann sich die Form der Betrachtung wandeln, sofern sich mir etwa das, was sich zunächst als reines Ornament darstellte, als Träger einer mythisch-religiösen Bedeutung enthüllt. In dem Augenblick, in dem ich nicht nur von außen her und reflektierend diese Bedeutung erfasse, sondern in dem sie mich innerlich ergreift, in dem ich in ihr lebe und bin, ist die Gestalt, die ich vor mir sehe, wie erfüllt und durchtränkt mit einem neuen Sinne. Sie ist umwittert von einem magischen Zauberhauch; sie wirkt nicht mehr als bloß ästhetische Form, sondern wie eine Uroffenbarung aus einer anderen Welt: aus der Welt des »Heiligen«, die den, der für sie aufgeschlossen ist, hier mitten im sinnlichen Erlebnis mit ihrem Geheimnis und mit ihrem Schauer überfällt. Und dieser Form der Auffassung und der inneren Aneignung können wir schließlich mit bewußter Schärfe eine andere, ihr diametral entgegengesetzte

gegenüberstellen. Wo der ästhetisch-Betrachtende und Genießende sich der Anschauung der reinen Form hingibt — wo sich dem religiös-Ergriffenen in der Form ein mystischer Sinn erschließt — da kann sich dem Gedanken das Gebilde, das vor dem sinnlichen Auge steht, als Beispiel für einen rein logisch-begrifflichen Strukturzusammenhang geben. Wie Platon gesagt hat, daß für den rechnenden Astronomen die Sternbilder nichts an sich selbst bedeuten, sondern daß sie ihm nur als »Paradeigma« dienen, an dem er sich die rein mathematische Natur der Bewegung, an dem er sich das zeitlose ideelle Wesen des »Schnelleren« und des »Langsameren« zum Bewußtsein bringt — so wird dem mathematischen Geiste der Linienzug zu nichts anderem, als zum anschaulichen Repräsentanten eines bestimmten Funktionsverlaufs. Er erfaßt an seiner unmittelbar gegebenen Gestalt ein Etwas, was sich der Anschauung als solcher schlechthin entzieht — er sieht in ihm das Bild eines Gesetzes, einer Form der ideellen Zuordnung, die das letzte Fundament für alles mathematische Denken ist. Und auch hier ist es das Ganze der anschaulichen Gestalt, nicht etwa nur ein Teil oder Bruchstück von ihr, das unter diesen spezifischen »Gesichtspunkt« gestellt und ihm gemäß mit einem bestimmten Sinngehalt durchdrungen wird. Wo die ästhetische Richtung der Betrachtung vielleicht eine Hogarthsche Schönheitslinie vor sich sah — da sieht der Blick des Mathematikers das Bild einer bestimmten trigonometrischen Funktion, etwa das Bild einer Sinuskurve vor sich, während der mathematische Physiker in eben dieser Kurve vielleicht das Gesetz eines bestimmten Naturvorgangs, das Gesetz für eine periodische Schwingung erkennt. Wir suchen diesen systematischen Zusammenhang dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß wir das sinnliche Grunderlebnis, um das es sich in diesem Falle handelt, in verschiedene »symbolische Formen« aufgenommen und durch sie bestimmt und gestaltet denken. Dabei soll und darf jedoch dieser Ausdruck nicht so verstanden werden, als handle es sich hier um ein bloßes Auseinander oder um ein zeitliches Nacheinander von »Form« und »Stoff«. Wenn wir im Sinne der Husserlschen Terminologie zwischen dem sinnlichen Stoff und den »beseelenden Akten«, zwischen sensueller ὕλη und intentionaler μορφή unterscheiden dürfen — so kann diese abstrakte Scheidung doch niemals bedeuten, daß beides sich im Phänomen trennen läßt, daß ein an sich formloser Stoff gegeben wäre, der nach und nach in verschiedene Formen der Sinngebung aufgenommen und durch sie erst gestaltet würde. Wer den Kantischen »Dualismus« von Form und Stoff, der ein Unterschied der Bedeutung, der transzendentalen »Geltung« ist, in dieser Weise zu einem Auseinander und Nebeneinander im realen Dasein macht, — der hat damit bereits den entscheidenden Gesichts-

punkt für das tiefere Verständnis dieses Unterschieds verfehlt. Für uns jedenfalls steht fest, daß »Sinnliches« und »Sinnhaftes« uns rein phänomenologisch immer nur als ungeschiedene Einheit gegeben sind. Wir können niemals das Sinnliche als solches, als bloßen »Rohstoff« der Empfindung, aus dem Ganzen der Sinnverbände überhaupt herauslösen: — wohl aber können wir aufzeigen, wie es sich verschieden gestaltet und wie es Verschiedenes »besagt« und meint, je nach der charakteristischen Sinn-Perspektive, je nach dem Blickpunkt, unter den es rückt. Die Philosophie darf sich nicht damit begnügen, je einen dieser Blickpunkte, mag er auch noch so umfassend erscheinen, zu fixieren, sondern sie muß in einer Synopsis höherer Stufe, sie alle zu umspannen und sie in ihrem konstitutiven Prinzip zu verstehen suchen: denn erst die Totalität dieser Prinzipien macht die objektive Einheit und die objektive Ganzheit des Geistes aus. Nicht darauf kann das Absehen einer im strengen Sinne »kritischen« Philosophie gerichtet sein, den Reichtum und die Fülle, die sich hier in den verschiedenen Grundrichtungen des Kulturbewußtseins darbieten, schematisch zu vereinfachen, indem man ihn in eine allgemeine Form zusammenzudrängen sucht: wir müssen vielmehr die besondere Weise, in der innerhalb jedes Gebiets Sinnliches zum Träger von Sinnhaftem wird, *in concreto* zu erfassen und die Grundgesetze, unter denen alle diese verschiedenen Prozesse der Formung stehen, in ihrer Bestimmtheit aufzuweisen suchen.

Hier zeigt sich zunächst, daß in jeder einzelnen Formwelt, wie sehr sie alle sich durch ihr Prinzip und ihre Struktur unterscheiden mögen, doch eine bestimmte Richtung des Aufbaus, eine Weise des Fortgangs von den elementaren Gestalten zu den komplexeren Gestalten besteht. Versuchen wir die Richtlinien dieses Fortgangs in aller Kürze — und daher freilich notgedrungen abstrakt und schematisch — zu bezeichnen, so können wir zunächst gewissermaßen ein allgemeinstes gedankliches Bezugssystem einführen, relativ zu dem wir die »Orientierung« jeder einzelnen symbolischen Form beschreiben und bestimmen wollen. Wie wir die Gestalt einer Raumkurve vollständig wiedergeben können, indem wir drei auf einander senkrechte Achsen einführen und die Entfernung eines jeden Punktes der Kurve von diesen drei Hauptachsen messen — so mag es erlaubt sein, drei verschiedene Dimensionen der symbolischen Formung von einander zu unterscheiden. Die einfachste und die im gewissen Sinne ursprünglichste und urtümlichste Art dieser Beziehung tritt uns dort entgegen, wo irgend ein sinnliches Erlebnis sich für uns dadurch mit einem bestimmten Sinngehalt erfüllt, daß an ihm ein charakteristischer Ausdruckswert haftet, mit dem es gleichsam gesättigt erscheint. Schon hier

sind wir über die Abstraktion der »bloß« sinnlichen Empfindung, wie sie der dogmatische Sensualismus nimmt, prinzipiell hinaus. Denn der sinnliche Inhalt steht jetzt, um mit Spinoza zu sprechen, nicht mehr gleich einem stummen Bild auf einer Tafel vor uns: sondern unmittelbar in seinem objektiven Dasein und in seinem objektiven So-Sein gibt er uns Kunde von einem inneren Leben, das durch ihn hindurchscheint. Diese Transparenz des Sinnlichen ist es, die jeder ästhetischen Anschauung als solcher innewohnt; aber sie ist keineswegs auf das Gebiet des Ästhetischen beschränkt, sondern sie gibt sich nicht minder in jedem Laut der Sprache, in allen Elementargestalten des Mythos zu erkennen. Wir fragen hier nicht nach der Möglichkeit dieses Zusammenhangs; wir versuchen nicht zu erkennen, in welchen, sei es metaphysischer, sei es psychologischen Grundbestimmungen es gegründet ist, daß ein sinnlich-Äußerliches in sich die Kraft besitzt, in dieser Weise ein »innerliches« Sein in sich auszudrücken und es uns unmittelbar zu offenbaren. Die Antworten, die man auf diese Frage versucht hat, verkennen entweder das Problem, um das es sich hier handelt, indem sie ihm einen fremden Sachverhalt — etwa den logischen Sachverhalt eines Analogieschlusses — unterschieben oder sie schaffen im günstigsten Fall nur eine andere Bezeichnung für dasselbe, indem sie etwa von einer symbolischen »Einfühlung« des Inneren in das Äußere sprechen. So problematisch indes sich alle Theorien über das Urphänomen des Ausdrucks, je tiefer man ihnen nachdenkt, erweisen — so klar und bestimmt steht es selbst, als Phänomen, vor uns. Auf der anderen Seite aber lehrt schon ein Blick auf die Sprache, und insbesondere auf den sprachlichen Satz, der, mit größerem Rechte als das Wort, als das eigentliche sprachliche Elementargebilde bezeichnet werden kann, daß die Sprache in diesem ersten Kreise, in dem Kreise des Ausdrucks, nicht stehen bleibt, sondern daß sie ihn überschreiten, daß sie ihn notwendig transzendieren muß, wenn sie die ihr eigentümliche Aufgabe erfüllen will. Denn in jedem Satz ist stets eine bestimmte Setzung enthalten: und diese zielt auf einen objektiven Sachverhalt hin, den die Sprache in irgend einer Weise festhalten und beschreiben will. Hier sind es nicht mehr bloße Zuständlichkeiten im Sprechenden, die durch die Rede vermittelt werden sollen — sondern hier wird eine Beziehung im Sein ausgesagt, die »an sich« bestehen soll und die in diesem ihrem Bestand für jedes empfindende anschauende oder denkende Subjekt in gleicher Weise als auffindbar und feststellbar gedacht wird. Das »Ist« der Kopula ist die reinste und prägnanteste Ausprägung für diese neue Dimension der Sprache, die man — mit einem Terminus, den Bühler im Anschluß an Husserl eingeführt hat — als ihre Darstellungsfunktion bezeichnen kann. Aber über diese Funktion der Dar-

stellung erhebt sich nun noch eine andere und dritte Sphäre, die wir als die der reinen Bedeutung bezeichnen wollen. Sie ist von der Sphäre der Darstellung dadurch getrennt, daß sie sich von dem Grunde der anschaulichen Gestaltung, in welchem die Darstellung wurzelt und aus dem sie fort und fort ihre beste Kraft zieht, gelöst hat — daß sie sozusagen im freien Äther des reinen Gedankens schwebt. Das Zeichen im Sinne des reinen Bedeutungszeichens drückt nichts aus und stellt nichts dar — es ist Zeichen im Sinne einer bloß abstrakten Zuordnung. Was in ihm festgehalten wird, ist eine wechselseitige Beziehung und Entsprechung, die in ihrem allgemeinen Gesetz erfaßt wird, während wir darauf verzichten müssen, uns die Elemente, die in diese Beziehung eingehen, als selbständigen Bestand, als Inhalte, die außerhalb der Beziehung noch etwas sind und bedeuten, vorstellig zu machen. Am deutlichsten vielleicht prägt sich dieses Verhältnis in der modernen Grundlegung der Geometrie aus, wie sie durch Pasch eingeleitet und durch Hilbert im wesentlichen vollendet worden ist. In dem System von Hilbert und Pasch haben die Punkte, die Geraden, die Ebenen, die wir im Sinne der älteren Auffassung als anschauliche Gebilde anzusehen pflegen, diesen ihren Darstellungssinn völlig eingebüßt: sie fungieren nur noch als Zeichen für einen bestimmten Bedeutungsgehalt — eben für jenen mathematischen Sinngehalt, der sich in den Axiomen der Geometrie ausspricht. Was immer diesen Axiomen genügt, kann als Repräsentant dieses Sinngehalts gewählt werden: denn nur auf das konstitutive Gesetz dieses Gehalts, nicht auf die anschauliche Bestimmtheit der Elemente selbst kommt es in jeder echt-geometrischen Aussage an. So können in bekannter Weise in dieser »abstrakten« Geometrie die Punkte und Geraden durch Gebilde von anschaulich ganz anderer Art ersetzt werden, ohne daß diese Verschiedenheit der anschaulichen Interpretation irgend etwas an dem Charakter, an dem logischen Gehalt der betreffenden Geometrie ändert: denn dieser ist lediglich in der reinen Form der Axiome selbst, also nicht in bestimmten Gestalten und Gebilden, sondern in allgemeinen Zuordnungs-Prinzipien gegründet.

Legen wir nun diese allgemeine Unterscheidung der Ausdrucksfunktion, der Darstellungsfunktion und der Bedeutungsfunktion, die ich hier freilich nur andeuten, nicht aber näher entwickeln kann, zu Grunde: so besitzen wir an ihr einen allgemeinen Plan der ideellen Orientierung, innerhalb dessen wir nun gewissermaßen die Stelle jeder symbolischen Form bezeichnen können. Freilich nicht in dem Sinne, daß diese Stelle ein für alle Mal fixiert, daß sie innerhalb dieses Grundplans durch einen festen Punkt zu bezeichnen wäre. Vielmehr ist es für jede Form bezeichnend, daß

sie in verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung, in den verschiedenen Stadien ihres geistigen Aufbaues, sich zu den drei Grundpolen, die wir hier auszuzeichnen versuchten, verschieden verhält. Sie rückt in dieser Entwicklung von Ort zu Ort — und sie erfüllt erst in dieser Bewegung und kraft ihrer den Kreis des Seins und den Kreis des Sinnes, der ihr zugemessen ist. In ihr gelangt sie zu ihrer immanenten Vollendung, wie auch zu ihrer immanenten Begrenzung. Versuchen wir dies zunächst wiederum am Beispiel der Sprache zu verdeutlichen — so kann kein Zweifel daran sein, wie sehr die Sprache, von ihren primitivsten Gestaltungen bis hinauf zu ihren höchsten Stufen, im rein Ausdrucksmäßigen gegründet und wie stark sie in ihm verwurzelt ist. So einseitig und ungenügend es ist, wenn man sie mit Wundt als bloße Ausdrucksbewegung zu fassen und von hier aus ihr geistiges Wesen zu bestimmen sucht: so kann doch kein Zweifel sein, daß selbst den Worten unserer hoch entwickelten Sprache noch immer ein bestimmter Ausdruckscharakter, ein »physiognomischer« Charakter innewohnt. Gerade die moderne Psychologie des Ausdrucks hat den Blick wieder auf diese Charaktere hingelenkt: in letzter Zeit hat namentlich Heinz Werner in Versuchen, die er im Hamburger Psychologischen Laboratorium angestellt hat, diese physiognomische Seite der Spracherlebnisse näher zu bestimmen und aufzuhellen gesucht. Auf der anderen Seite kann indes nicht fraglich sein, daß damit nur ein einzelnes Motiv und gewissermaßen eine einzelne Dimension des sprachlichen Ausdrucks getroffen ist, und daß sich die Sprache als Ganzes erst konstituiert und vollendet, indem sie über dieses Motiv hinausschreitet. Um sich die Art dieses Fortgangs und um sich die Stetigkeit desselben zu verdeutlichen, braucht man etwa nur das Verfahren zu betrachten, das die Sprache in der Prägung der ersten Bezeichnungen für räumliche Verhältnisse anzuwenden pflegt. Überall, wo solche Verhältnisse sprachlich bezeichnet werden, wo das »Hier« von »Dort«, wo der Ort des Sprechenden vom Ort des Angesprochenen unterschieden, wo die größere Nähe oder Entfernung durch verschiedene deiktische Partikeln wiedergegeben wird, steht die Sprache vor einer neuen Aufgabe. Die bloße subjektive Empfindung und Erregung wandelt sich in eine objektive Anschauung: der Naturlaut als reiner Gefühlslaut geht in den Darstellungslaut über. Aber die Kontinuität der Entwicklung bekundet sich hier eben darin, daß die neue Form, zu der die Sprache sich jetzt erhebt, sich durchaus noch der alten stofflichen Mittel bedient. Sie wirft die rein ausdrucksmäßigen Bestandteile nicht weg, sondern sie bewahrt sie, indem sie zugleich ihre Gestalt verändert, — indem sie ihnen einen neuen Sinn und in diesem gleichsam ein neues Leben einhaucht. Die deiktischen

Grundworte, die demonstrativen Pronomina primitiver Sprachen lassen dieses Doppelverhältnis, diesen bipolaren Charakter, noch überall deutlich erkennen. Sie gehen von einer rein »physiognomischen« Bestimmung, von einer Tönung und Färbung des Vokals aus — aber sie halten eben in dieser sinnlichen Klangfarbe gewisse Grundbestimmungen der gegenständlichen Anschauung fest. Der schärfere Vokal bezeichnet etwa die Nähe zum Sprechenden, der dumpfere die weitere Entfernung; und in ähnlicher Weise wird die Richtung vom Ich zum Du, die zentrifugale Richtung, von der umgekehrten, der zentripetalen Richtung unterschieden. Auch zeitliche Unterschiede können in dieser Weise rein klanglich differenziert werden: in den Somalisprachen z. B. dient der Vokal —a, der als Suffix an ein Nomen tritt, dazu, um es als zeitlich-gegenwärtig zu bezeichnen, während der Vokal —o das Zeitlich-Abwesende, das Vergangene oder Zukünftige bezeichnet. So geht die Sprache vom Ausdruckssinn zum reinen Darstellungssinn fort — und sie strebt von diesem beständig dem »dritten Reich«, dem Reich der reinen Bedeutung zu. Sie bleibt nicht im Kreise des Anschaulich-Faßbaren stehen, sondern sie wagt es, nach dem Letzten und Höchsten im Reiche des Gedankens zu greifen. Aber eben in diesem Versuch wird freilich die Schranke sichtbar, die ihr gesetzt ist. Denn auch dort, wo sie sich zum reinen Beziehungsausdruck erhebt, haftet diesem Ausdruck noch die Farbe des Sinnlichen an. Immer wieder suchte die Sprache den Ausdruck rein logischer Bestimmungen und Relationen in Bilder zu fassen, die sie der unmittelbar-anschaulichen Sphäre entnimmt. Am klarsten tritt dies vielleicht bei dem universellsten Beziehungsausdruck, bei der Copula des prädikativen Satzes hervor. Das reine »Ist« des prädikativen Aussagesatzes wird von den meisten, auch von hochentwickelten und fortgeschrittenen Sprachen, derart bezeichnet, daß ihm ein anschaulicher Nebensinn anhaftet — das logische »Sein« wird durch ein räumliches, durch ein Da- oder Dort-Sein, die Geltung der Beziehung wird durch eine Existenzaussage, durch die Aussage über ein bestimmtes Dasein und die Beschaffenheit dieses Daseins ersetzt. In solcher Art der Stellvertretung prägt sich ein Grundcharakter der Sprache aus, den sie nicht verlassen kann, ohne damit sich selbst aufzugeben.

Der philosophische Sensualismus hat gern und häufig auf diesen Sachverhalt verwiesen, um aus der Ohnmacht der Sprache, den Kreis des Sinnlich-Anschaulichen zu durchbrechen, auf die gleiche Ohnmacht des Gedankens zu schließen. Schon Locke bedient sich hier der Sprachtheorie, um sie als Kronzeugen für seine Erkenntnistheorie zu benutzen. Aber hierbei ist freilich das wesentliche Moment übersehen, daß die reine Erkenntnis, wenngleich sie der Sprache als eines

echten Organon des Denkens nirgends entraten kann, das Instrument, das sie braucht, doch in eben diesem Gebrauch verändert. Sie bindet sich nicht an die Grenzen der Laut- und Wortsprache, sondern sie erweitert dieselben, indem sie sie ihren eigenen Zielen dienstbar macht, über ihre ursprüngliche Bestimmung hinaus. Jetzt entsteht jene allgemeine Sprache, jene *Lingua universalis*, wie schon Descartes und Leibniz sie als notwendiges Organ für den Fortschritt des wissenschaftlichen Denkens gefordert haben — wie sie aber erst in der modernen Mathematik und in der symbolischen Logik, die ihr als Grundlage dient, zur eigentlichen Ausbildung und Durchbildung gelangt ist. In ihr hat die Sprache das Gebiet, in dem sie ursprünglich wurzelt, ein für alle Mal verlassen, hat sie alles, was bloß ausdrucksmäßig ist, entschlossen hinter sich geworfen. An den Zeichen der symbolischen Sprache der Mathematik und Logik haftet nichts mehr, was noch irgend eine Beziehung zum »Subjekt«, zu seiner individuellen Gefühls- oder Empfindungswelt, in sich schließt: sie dienen nur noch der Repräsentation schlechthin allgemeiner, objektiv-notwendiger Sachverhalte. Aber auch die Welt der Anschauung, der die Darstellungsfunktion der Sprache beständig zugewandt bleibt, beginnt jetzt mehr und mehr zu verblassen, ja sie versinkt zuletzt völlig vor einer neuen Welt, die nun emporsteigt und die immer klarer und bewußter ihr Eigenrecht erkennt und behauptet. Russell hat bekanntlich eine humoristische Definition der reinen Mathematik gegeben, die dahin geht, sie sei ein Gebiet, in dem man niemals weiß, wovon man spricht, noch auch ob das, was man sagt, wahr ist. Diese Definition will natürlich der reinen Mathematik — oder, was für Russell gleichbedeutend ist, der reinen Logik — keineswegs ihre spezifische Bedeutung absprechen: aber sie leugnet, daß diese Bedeutung noch irgend eines anschaulichen Substrats und eines anschaulichen Gegenstandes bedarf. Hier ist daher der letzte radikale Schnitt getan: das Reich der reinen Beziehungen und Bedeutungen hat sich rein auf sich selbst gestellt und sich von jeder Bindung im anschaulichen Dasein gelöst. Besonders markant tritt die Eigenart dieser Loslösung und ihre Tendenz dort hervor, wo sie nicht im Kreise der reinen Mathematik, als einer abstrakt-formalen Beziehungslehre, stehen bleibt, sondern wo sie auf die Wirklichkeitserkenntnis übergreift und diese dem neuen Ideal gemäß bestimmt. Man kann sagen, daß es eben diese methodische Neubestimmung, diese veränderte Grundansicht vom Sinn des Naturerkennens und von den Mitteln, deren es sich zu bedienen hat, gewesen ist, die die Krisis in der modernen mathematischen Physik herbeigeführt hat. Was das Weltbild der klassischen Mechanik von dem Weltbild der allgemeinen Relativitätstheorie grundsätzlich

unterscheidet, ist die verschiedene Rolle und der verschiedene Rang, den beide der Anschauung im Aufbau und in der Konstitution des naturwissenschaftlichen Gegenstandes, des Gegenstandes der Erfahrung, zuweisen. Gewiß, auch das Newtonsche klassische System geht von Begriffen aus, die prinzipiell unanschaulicher Art sind: Newtons absoluter Raum und seine absolute Zeit, die losgelöst von aller Beziehung auf einen äußeren Gegenstand vermöge ihrer Natur gleichförmig verfließt, sind keine anschaubaren Inhalte mehr. Aber betrachtet man ihre Struktur näher, so zeigt sich, daß sie durchweg auf den Bereich des anschaulichen Seins bezogen und daß sie in einem kontinuierlichen Prozeß, in einem Prozeß fortschreitender Idealisierung, aus ihm abgeleitet sind. Sie gehen nur den Weg, den die Anschauung weist, zu Ende: sie unterwerfen das physikalische Sein einem festen geometrisch-anschaulichen Schema, innerhalb dessen alle Naturvorgänge einzuordnen sind. Der Raum und die Zeit erscheinen hier zum mindesten als Analoga der empirisch-anschaulichen Gegenstände: sie sind, selbst in ihrer Absolutheit, noch als dinghaft-konkrete Gebilde gefaßt. Und ebenso hat der Massenbegriff der Newtonschen Physik diesen konkret-substantiellen Charakter. Ein Stück Materie läßt sich als ein identisches Ding fixieren und in verschiedenen Orten des Raumes als ein und dasselbe wiedererkennen: es läßt sich in allen Phasen seiner Bewegung gewissermaßen mit dem Blick verfolgen. Die unendlich vielen Raumlagen, die es zu verschiedenen Zeiten einnehmen kann, bilden nichtsdestoweniger ein überschaubares Ganze, sofern sie stetig auseinander hervorgehen, und sämtlich an ein und dasselbe anschaulich gegebene Substrat gebunden sind. Aber eben diese Substantialität des Raumes, der Zeit, der Masse selbst ist von der modernen physikalischen Erkenntnis mehr und mehr preisgegeben worden. Schon die Maxwellsche Theorie des Lichts und der Elektrizität bildet hier einen wichtigen und methodisch wesentlichen Einschnitt. Die mechanische Theorie des Lichts mußte die optischen Phänomene dadurch zu erklären suchen, daß sie ihnen das Bild einer bestimmten Bewegung unterlegte, die nach dem Muster der Bewegung fester Körper gestaltet war. Auch nachdem sie von der Emissionstheorie zur Undulationstheorie fortgeschritten war, galten die Lichtwellen immer noch als ein konkretes Etwas, — als eine Bewegung von Teilchen, die sich in dem Medium des Äthers in derselben Weise fortpflanzen, wie sich eine Welle im Wasser oder die Schwingung einer elastischen Saite in der Luft ausbreitet. Maxwells Theorie hingegen durchbricht bereits den Kreis dieser Erklärungsweise: an die Stelle einer derartigen Beschreibung des physikalischen Vorgangs, die einer Umsetzung in bekannte anschauliche Verhältnisse gleichkommt, ist hier eine rein mathematische

Bestimmung getreten. Jeder einzelnen Stelle des Äthers wird eine bestimmte Zuständlichkeit zugeordnet, und der periodische Wechsel dieser Zuständlichkeiten, wie er durch bestimmte Gleichungen ausgedrückt wird, tritt an die Stelle des metaphorisch-bildlichen Ausdrucks der »Lichtwelle«. Die Charakteristik des Äthers beschränkt sich darauf, daß für jeden seiner Punkte zwei gerichtete Größen, der magnetische und der elektrische Vektor, angegeben werden. Es ist bekannt, wie die moderne Theorie auf diesem Wege fortgeschritten ist — wie sie zur reinen Feldphysik geworden ist. Aber sie konnte diese Umbildung nur vollziehen, indem sie sich von den Bedingungen der Anschaulichkeit, auf denen die ältere Theorie des Äthers bestand, mehr und mehr befreite. In seinem Leidener Vortrag über Äther und Relativitätstheorie hat Einstein ausgeführt, daß auch die allgemeine Relativitätstheorie auf den Begriff des Äthers nicht zu verzichten brauche: nur müsse sie es sich versagen, dem Äther noch irgend einen bestimmten Bewegungszustand beizulegen. Aber ein solcher Äther, von dem wir weder sagen dürfen, daß er ruhe, noch daß er sich mit einer bestimmten Geschwindigkeit bewegt, ist offenbar kein physikalisches »Ding« mehr, das nach der Analogie irgend eines der Anschauung gegebenen Dinges gestaltet ist: er ist zu einem reinen Ordnungssymbol geworden. Und Ordnungssymbole dieser Art sind es auch, die wir in den Raum- und Zeitbegriffen der allgemeinen Relativitätstheorie vor uns haben. Denn auf der einen Seite wird hier eine Vertauschbarkeit der Raum- und Zeitwerte behauptet, die für die Anschauung als solche unvollziehbar erscheinen muß; auf der anderen Seite hat »der« Raum und »die« Zeit überhaupt aufgehört, etwas Gegenständlich-Selbständiges, etwas für sich Meßbares zu sein. Der Raum hat überhaupt keine feste »Struktur« mehr, mögen wir sie als Euklidische oder Nicht-Euklidische bestimmen: sondern für jede Stelle gilt je eine besondere Maßbestimmung, deren Form von gewissen physikalischen Größen, von den Größen, die das Gravitationsfeld an dem betreffenden Ort bestimmen, abhängig ist. Ich brauche auf alle diese Zusammenhänge nicht näher einzugehen; hier sollten sie nur als Beleg dafür dienen, wie die »Symbole«, in denen der moderne Physiker das Naturgeschehen beschreibt, in der Tat den letzten entscheidenden Schritt vollzogen haben: wie sie aus dem Bereich der Anschauung und Darstellung ins Gebiet der reinen Bedeutung übergetreten sind.

Daß die neuere Mathematik und Physik diesen Weg nicht von ungefähr beschritten hat, sondern daß sie durch die Eigenart ihrer Methode und durch die ihres Gegenstandes mit innerer sachlicher Notwendigkeit auf ihn geführt worden ist: dies kann keinem ernsthaften Zweifel unterliegen. Aber umso schärfer hebt sich nun von

der Art der gedanklich-symbolischen Formung, die sich hier vollzieht, die Grundrichtung anderer geistiger Gebiete ab. Auf die Besonderheit der ästhetischen Formung braucht in diesem Zusammenhang und in diesem Kreise nicht näher eingegangen zu werden. Das eine ist sofort deutlich, daß der ästhetische Gegenstand in einem ganz anderen und weit tieferen Sinne in der Welt der Anschauung und in ihren Bedingungen wurzelt, als es bei dem empirisch-physikalischen Gegenstand der Fall ist. Wie weit und wie hoch die ästhetische Darstellung auch über die sinnliche Gegebenheit der Erscheinungen hinausgreift, wie sehr sie ins Ideelle, ins Gebiet des νοητόν κάλλος streben mag: sie ist und bleibt dem anschaulichen Sein verhaftet und muß sich an ihm mit klammernden Organen festhalten. Schwieriger scheint es der ästhetischen Theorie geworden zu sein, die Beziehungen festzustellen, die innerhalb der ästhetischen Auffassung und Gestaltung zwischen der Welt des reinen Ausdrucks und der Welt der reinen Darstellung bestehen. Nicht selten ist versucht worden, das Ästhetische ausschließlich oder doch vornehmlich auf den einen dieser beiden Pole zu beziehen und in ihm zu verankern. Es gibt ästhetische Systeme, die die Kunst so ganz im Emotionalen festzuhalten suchen, die sie so völlig in reinen Ausdruckserlebnissen aufgehen lassen, daß darüber das Charakteristische des ästhetischen Gegenstandes fast verloren geht — wie es andere gibt, die das Ästhetische, im strengen und eigentlichen Sinne, von der Verwurzelung im subjektiven »Gefühl« ganz loszulösen versuchen, so daß es für sie zu nichts anderem als zu einer bestimmten Grundform der gegenständlichen Erfassung und der gegenständlichen Erkenntnis wird, die als solche auf derselben Stufe wie die theoretische Naturerkenntnis steht. Aber es ist unverkennbar, daß durch eben diese Isolierung und durch die abstrakte Entgegensetzung des »subjektiven« und des »objektiven« Moments die spezifische Form des Ästhetischen, statt erkannt zu werden, vielmehr zerstört wird. Denn eben dies gehört zum Grundcharakter und zum Wesen der ästhetischen Sinnform selbst, daß in ihr zwei Motive, die sich in anderen Sinnformen als trennbar, als relativ unabhängig voneinander erweisen, diese Trennung aufgeben und an ihre Stelle eine reine Wechselbeziehung und Wechselbestimmung treten lassen. Hier läßt sich nicht länger fragen, welches der beiden Momente — das Ausdrucksmoment oder das Darstellungsmoment — das πρότερον τῇ φύσει, das der Natur nach Frühere, welches das Spätere sei: denn die Natur des Ästhetischen selbst schließt jedes solche Verhältnis des Früher und Später, jede Beziehung der einseitigen und einsinnigen Abhängigkeit des einen vom andern aus. Erst das Aufgehen des einen im andern, das ideale Gleichgewicht, das sich zwischen ihnen darstellt, konstituiert das

ästhetische Verhalten, wie es den ästhetischen Gegenstand konstituiert. Ich darf mich hier auf das berufen, was Herr Prinzhorn gestern über das Problem des Rhythmus dargelegt hat: gipfelte doch seine Charakteristik des Rhythmus geradezu darin, daß er der »Ausgleich der Polspannung von Ausdruck und Darstellung« sei. Und blicken wir noch einmal auf die Sprache zurück, so unterscheidet sich die Sprache der Dichtkunst von der des gewöhnlichen Lebens und von der der Wissenschaft eben darin, daß es für sie keinen Gegensatz und keine Abscheidung des Darstellungssinnes vom Ausdruckssinn gibt: daß sie im Ausdruck und kraft seiner die reine Darstellung, wie in dieser den reinen Ausdruck sucht. Jedes vollendete Goethesche Gedicht etwa stellt beides in unlösbarer Einheit und Ganzheit vor uns hin. Es ist ganz in eine bestimmte Stimmung getaucht, es ist in jedem Klang und in seiner gesamten rhythmischen Bewegung von ihr gesättigt: aber eben in diesem melodisch-rhythmischen Ausdrucksgehalt baut sich für uns eine neue Gestalt der Welt auf, die uns in reiner Gegenständlichkeit gegenübertritt. Die verschiedenen Kunstarten, die Dichtkunst, die Musik, die bildenden Künste und in ihnen wieder die Malerei und die Plastik mögen diese Einheit auf verschiedenen Wegen und mit verschiedenen Mitteln erreichen: aber sie fehlt in keiner von ihnen, weil sie zum Wesen der künstlerischen Formung als solcher gehört.

Ich kann auf eine Fülle von Einzelfragen, zu deren Behandlung das Thema, das mir gestellt worden ist, auffordert und verlockt, nicht näher eingehen. Ich habe versucht, hier nur einen ganz allgemeinen Umriß der Probleme zu zeichnen: ich wollte nur einen Rahmen für eine Behandlung des Symbolproblems schaffen, ohne daran denken zu können, ihn in irgendeiner Weise auszufüllen. Die Ausfüllung dieses Rahmens muß den Einzelvorträgen überlassen werden, deren jeder das Problem von einer bestimmten Seite her beleuchten wird. Hier sei mir zum Schluß nur noch gestattet, auf eine ganz allgemeine Grundfrage, die sich bei der Analyse jeder symbolischen Form aufdrängt, wenigstens mit einigen Worten einzugehen. Man kann schon den Terminus des Symbols nicht anwenden, ohne daß sich alsbald die allgemeine Frage erhebt, die man als die Wahrheitsfrage bezeichnen kann. Das Symbol wäre nicht Symbol, wenn es nicht irgend eine Art der Wahrheit für sich in Anspruch nähme: das bloße Zeichen, das sich von aller Beziehung auf ein zu Bezeichnendes, auf eine Bedeutung, die es erfassen und zum Ausdruck bringen will, loslöste, würde damit aufhören, Zeichen zu sein — würde zu einem bloßen Dasein herabsinken, in dem eben die charakteristische Zeichenfunktion erloschen wäre. Nicht darin also unterscheidet

sich unsere idealistische Auffassung der symbolischen Formen von einer realistischen Ansicht, daß sie die objektive Bestimmtheit dieser Formen leugnet: sie sucht vielmehr eben diese Bestimmtheit zu begründen und aus einem allgemeinen Prinzip heraus zu verstehen. Kant hat den Grundcharakter des Platonischen Idealismus darin gesehen, daß Platon nicht bei der »kopeylichen Betrachtung des Physischen der Weltordnung« stehen geblieben sei, sondern sich zu einer Anschauung ihrer »architektonischen Verknüpfung« erhoben habe. In diesem Sinne muß in jedem Gegenstandsbereich, von welcher Art und Form er auch sei, der Standpunkt der bloß »kopeylichen Betrachtung« mit dem der »architektonischen Verknüpfung« vertauscht werden. Die Objektivität und die Wahrheit, die ihm eignet, kann er nicht in der bloßen Nachahmung und Nachzeichnung eines festen vorgegebenen Seins erweisen, sondern in der sinnvollen Ordnung in dem Aufbau, den er kraft eines ursprünglichen Prinzips der Formgebung vollzieht. Wie dieser Grundgedanke sich in der »Copernikanischen Drehung«, die Kant in der Begründung der Erkenntnis vollzogen hat, bewährt, ist bekannt. Das Objekt der Erkenntnis, die Natur, steht unter den reinen Verstandesgesetzen, weil diese allein es gestatten, Erscheinungen so zu buchstabieren, daß wir sie als Erfahrungen lesen, d. h. daß wir sie zu gegenständlichen Einheiten verknüpfen können. Aber auch außerhalb dieses rein theoretischen Bereiches gilt es einzusehen, daß es die jeweilige Form der Verknüpfung, die Synopsis ist, die den Gegenstand, der in dieser Synopsis gesehen wird, nicht nachbildet, sondern konstituiert. Wie die Kritik der Erkenntnis, so hat freilich auch die Ästhetik Jahrhunderte gebraucht, ehe sie den Begriff der »Naturwahrheit« in diesem Sinne zu fassen und zu bestimmen gelernt hat. Immer wieder vergaß sie, daß die Natur, als »schöne« Natur, nicht gegeben, nicht als Ziel der Nachahmung vor den bildenden Künstler hingestellt ist, sondern daß es vielmehr die Art und Richtung der künstlerischen Gestaltung ist, aus der den einzelnen Künsten ihre Anschauung der Natur erst erwächst. So kann das Stilgesetz, und damit das Gesetz der inneren Wahrheit, unter dem jede einzelne Kunst steht, nicht einer feststehenden »Natur der Dinge« entnommen werden; es ist vielmehr die selbständige Eigenart, die Autonomie dieses Gesetzes, die aus sich heraus diese Wahrheit bestimmt. Die Übereinstimmung mit dieser inneren Norm, die eine Norm des Bildens ist, gibt dem Gebilde erst seinen Halt. In diesem Sinne hat schon die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die Ästhetik Mendelssohns und Lessings, den Gedanken ausgeprägt, daß wir, um zu einer sicheren Abgrenzung des Gegenstandsbereichs und der gegenständlichen Möglichkeiten jeder Kunst zu gelangen, von der Art der

Zeichen ausgehen müssen, deren sie sich bedient. Die Bestimmung einer Kunst liegt in dem, was sie kraft ihrer spezifischen Zeichen vermag, nicht in dem, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser, vermögen. Dieses Lessingsche Prinzip besagt zuletzt nichts anderes, als daß der Stil jeder Kunst es ist, der über ihre immanente Wahrheit, ihre Gegenständlichkeit entscheidet — nicht umgekehrt. Wenden wir diesen Grundgedanken ins Allgemeine, so liegt in ihm unmittelbar die Forderung, wie die einzelnen Künste, so alle Gebiete des Geistes überhaupt nach dem Gesetz ihrer Formung zu befragen und die gegenständlichen Strukturen, die in ihnen sichtbar werden, aus diesem Gesetz zu verstehen. Erinnern wir uns rückblickend noch einmal unseres Beispiels des Linienzuges, der bald als ästhetisches Ornament, bald als magisch-mythisches Wahrzeichen, dann wieder als mathematische Kurve, als Bezeichnung eines Funktionsverlaufs, gefaßt werden konnte, und der in jeder dieser Fassung eine durchaus andere gegenständliche Prägung gewann — so tritt deutlich hervor, wie das, was wir den Gegenstand nennen, nicht in der Art einer festen und starren *forma substantialis,* sondern als Funktionsform zu fassen ist. Und es zeigt sich zugleich, wie sich der wahre Reichtum des Seins erst aus dem Reichtum des Sinns entfaltet, wie die Mannigfaltigkeit der Seinsbedeutungen zu der Forderung der Einheit des Seins nicht im Widerspruch steht, sondern vielmehr erst die eigentliche Erfüllung eben dieser Forderung darstellt.

Mitberichte.

Paul Hofmann:

Herr Cassirer arbeitet seit einer Reihe von Jahren an einer »Philosophie der symbolischen Formen«. Den Grundgedanken dieses Unternehmens halte ich für einen außerordentlich glücklichen Griff. Denn das Geistige oder Sinnhafte, zu dem ich auch die Wertmomente rechne, ist das, was man (mit einer gewissen Sinn-Erweiterung dieses Terminus) den »Gegenstand« der Philosophie nennen könnte. Diesen Geist aber haben wir nie unmittelbar an sich selbst, sondern eben immer nur in und an »Symbolen«.

Das, was die Philosophie der symbolischen Formen sucht, kann nun offenbar nicht einfach abgelesen werden an dem Faktum der verschiedenen symbolischen Formen, die wir vorfinden. Es müssen vielmehr gewisse Voraussetzungen der Arbeit mitgebracht werden. Gewisse »apperzipierende Begriffe« oder, wie Herr Cassirer sagte, »gedankliche Bezugssysteme«. Das Recht oder die Wahrheit dieser mitgebrachten Voraussetzungen ergibt sich nun wohl zum Teil eben aus dem Maße, in dem sie sich an jenen vorgefundenen »Fakten« in der

Arbeit selbst als angemessen bewähren. Gewisse Momente aber dieser mitgebrachten Voraussetzungen sind ohne Zweifel auch hier derart, daß sie den Sinn eines solchen Bewährens selbst erst begründen. Diese Momente gilt es möglichst scharf zu erkennen, in ihnen liegt ein echtes Apriori. Sie werden aber aufzusuchen sein in einer Feststellung und analytischen Auseinanderlegung des spezifischen Sinnes, der dem Geistigen oder Sinnhaften überhaupt zukommt. Zugleich wird sich so auch die spezifische Bedeutung der Symbolfunktion für die »Erscheinungen« des Geistigen verstehen lassen. Und wir werden drittens einen Ansatz wenigstens gewinnen, um wesentlich verschiedene Arten der Symbolfunktion zu unterscheiden. Zu dieser Seite der Philosophie der symbolischen Formen glaube ich Vieles und auch Grundsätzliches sagen zu können; ich will mich aber hier an das anschließen, was Herr Cassirer soeben selbst gesagt hat.

Herr Cassirer unterscheidet drei Dimensionen der Symbolfunktion: Ausdruck, Darstellung, Bedeutung. Mit einem der beiden so gezogenen Trennungsstriche bin ich durchaus einverstanden: Ausdruck einerseits, Darstellung und Bedeutung anderseits sind wesentlich verschiedene Funktionen. Warum?

Geistig-sinnhaft sind diejenigen Momente unseres Erlebt-Gegebenen, die sich selbst nicht durchaus und restlos als »Gegenstände« fassen lassen. Sie sind von der meinenden Seele nicht völlig scharf als etwas ihr gegenüber Für-sich-Seiendes zu trennen. Sinn ist niemals in letztem Sinne »Ereignis«: wir »er-augen« ihn nicht, sondern wir haben ihn nur, indem er in uns oder wir in ihm »leben«: wir »erleben« den Sinn und im Erleben »verstehen« wir ihn. Dieses nur-erlebbare Geistig-Sinnhafte können wir nun mit Goethe als etwas »Verrinnendes« bezeichnen: es ist grundsätzlich unwiederholbar, einzig, einmalig, ja eigentlich überhaupt unzählbar. Eben darum wird dieses Nicht-eigentlich-Gegenständliche an feste, wiederholbare Gegenstände irgendwie geknüpft. Diese Gegenstände heißen Symbole.

Darum sind zunächst alle Symbole Ausdruck. Ausdruck eines nur Erlebbaren, Geistigen, das unter ihnen »verstanden« werden muß.

Das an die Symbole geknüpfte Nur-Erlebbare kann nun aber auch ein »Meinen« sein, das seinerseits Gegenständliches meint. Dann bezeichnen die Symbol-Gegenstände mittelbar andere, nämlich eben die gemeinten Gegenstände: sie sind Darstellung derselben. Ich kann nun hier nicht auf die schwierigen strukturellen Sinnverhalte eingehen, an denen sich zeigen läßt, in welchen wesentlich verschiedenen Weisen in allem Geistigen auch ein Meinen von Gegenständlichem lebt. Soweit jedenfalls und in den verschiedenen Weisen, wie dies der Fall

ist, ist jedes Symbol nicht nur Ausdruck, sondern zugleich auch Darstellung. — Ich fasse zusammen: es besteht eine im Wesen des Geistigen und der Symbolfunktion begründete eigenartige Unterscheidbarkeit des »bloßen Ausdrucks« von der Darstellung des Gegenstandes, den das ausgedrückte Erleben meint, und in diesem Sinne sind Ausdruck und Darstellung selbst wesentlich verschieden.

Ich komme nun zu dem Trennungsstrich des Herrn Cassirer, gegen den mir Bedenken bleiben: er sonderte Darstellung und anderseits Bedeutung. Darstellung ist eine anschauliche Abbildung des Symbolisierten. In der Bedeutung findet an Stelle dieses Abbildens nur eine Zuordnung statt. Und zwar wird das Symbolisierte im letzteren Falle symbolisiert nicht durch anschauliche Elemente, sondern durch rein gedankliche Beziehungen.

Zu eingehender Erörterung meiner Bedenken gegen diese Unterscheidung fehlt die Zeit. Um anzudeuten, was ich meine, betrachten wir ein Beispiel, das Herr Cassirer gegeben hat. Für die Relativitätstheorie wird jede anschauliche Abbildung des physisch Wirklichen unmöglich. An ihre Stelle treten die Transformationsgesetze, durch die wir von jeder Abbildung in einem Koordinatensystem, die nun nur noch als sozusagen perspektivisch richtig gilt, zu der unendlichen Zahl gleichberechtigter anderer Abbildungen übergehen. Hier gibt es also in der Tat keine allein richtige anschauliche Abbildung des Wirklichen mehr. Eine Darstellung des Wirklichen findet aber, wie ich hervorheben möchte, auch hier statt. Es wird nur von einer Möglichkeit Gebrauch gemacht, die der richtig bestimmte Sinn der Erkenntnis und des Wirklichen offen läßt: das Wirkliche nämlich wird als für uns grundsätzlich unanschaubar bestimmt und dementsprechend in anderer Weise als bisher »dargestellt«. (Hieraus folgt nun, daß der von Kant noch beibehaltene Satz Berkeleys: *»esse est persipi«* aufgegeben werden muß, weil er sinnanalytisch falsch ist. Dieser Satz ist aber nicht etwa deshalb falsch, weil er der Relativitätstheorie widerspricht. Vielmehr ist er bereits rein als Sinnbestimmung falsch, und die Annahme dieser falschen Sinnbestimmung erschwert den Zugang zum Verständnis jener Theorie.) Zu bemerken ist aber nun, daß die in der Relativitätstheorie implizierte Berichtigung der Auffassung vom Wesen des Wirklichen sich keineswegs als methodischer Fortschritt des reinen Denkens oder als ein solcher der Anwendung der Symbole ergeben hat, sondern durchaus unter dem Zwange der Erfahrung. — Dies Beispiel soll folgendes andeuten: worauf es hier ankommt, ist nicht die Anschaulichkeit oder Unanschaulichkeit der Symbole, sondern dessen, was durch sie symbolisiert werden soll: nämlich hier der zu denkenden Wirklichkeit. Cassirers Unterscheidung

von Darstellung und Bedeutung, die natürlich an sich berechtigt ist, scheint mir deshalb nicht einen wesentlichen Unterschied in der Symbolfunktion zu treffen.

An die Unterscheidung von Darstellung und Bedeutung knüpft nun aber das an, was Herr Cassirer über die Wahrheitsfrage sagte. Sein »Richtpunkt« soll sein, von der »kopeylichen« Auffassung der Wahrheit zu einer »architektonisch-konstruktiven« überzugehen. Zu dieser Wahrheitsfrage noch eine kurze, wieder lediglich an einem Beispiel orientierte, Bemerkung.

Es gibt offenbar Gebiete des Symbolisierens, in denen die Ausdrucksfunktion sozusagen führend ist, während die Darstellung (oder Bedeutung) zurücktritt oder doch einen durchaus eigenartigen, neuen Sinn erhält. So ist Kunst im wesentlichen Ausdruck des Nur-Erlebbaren. Was bedeutet nun in diesen Gebieten die Frage nach der Wahrheit? Sie bedeutet, um es kurz zu sagen: »Echtheit«. Zunächst heißt das vielleicht einfach: Angemessenheit des ausdrückenden Symbols an das ausgedrückte[1]) Erleben. Dann aber kann auch dies Erleben selbst mehr oder weniger »echt« sein. Es selbst wieder erscheint nämlich als Ausdruck eines tieferen, »eigentlicheren« Erlebens. Hier öffnet sich der Blick in unendliche Stufungen des Ausdruck ebenso, wie in solche seiner Echtheit. — Echtheit des Ausdrucks bedeutet aber jedesmal zugleich ein Sich-selbst-Verstehen, dessen Ursache unter Umständen im Willen, nämlich in der inneren Redlichkeit oder Wahrhaftigkeit des zum Ausdruck gelangenden Erlebens gesucht wird.

Um die hier auftauchenden Wahrheitsfragen recht zu verstehen, reicht der Gesichtspunkt einer nicht-kopeylichen Wahrheitsauffasssung, wie mir scheint, allein wohl sicher nicht aus. Es bedarf tiefgreifender Sinnanalyse des Erlebens und damit des Geistigen überhaupt.

Willi Moog:

Herr Cassirer hat das große Verdienst, durch seine tiefdringenden Untersuchungen über die Philosophie der symbolischen Formen die logisch-erkenntnistheoretische Bedeutung des Symbolbegriffs hervorgehoben zu haben. Es kommt ihm in seinem heutigen Vortrag darauf an, einen allgemeinen rationalen Sinn des Symbols, der in den verschiedenen Gebieten seiner Anwendung zu finden ist, herauszustellen. Das Symbolproblem kann natürlich noch von vielen anderen Seiten her beleuchtet werden, von der psychologischen, der psychoanalytischen,

[1]) Dies Ausdrücken wird dabei zugleich als ein gleiches, nur in umgekehrter Richtung als das oben besprochene, verlaufendes Darstellen: als ein Sich-selbst-Darstellen, aufgefaßt.

der ethnologischen, der religionsphilosophischen, der metaphysischen Seite usw., aber zweifellos muß auch die allgemeine logisch-erkenntnistheoretische Frage gestellt werden, ja besitzt sie eine besondere Wichtigkeit.

Nun wird man einen allgemeinen einheitlichen Sinn des Symbolbegriffs nicht zu leugnen brauchen, man wird nicht annehmen, daß bei der Anwendung des Symbolbegriffs in den verschiedenen Gebieten eine bloße Wortgleichheit bestehe, aber man wird vielleicht die Betrachtungsweise von Herrn Cassirer durch eine Betrachtung ergänzen können, die die Verschiedenheit der Gebiete mehr würdigt, ohne daß sie schon auf das Spezielle dieser Gebiete einzugehen brauchte. Eine solche Betrachtung steht wohl nicht im Widerspruch zu den Ausführungen von Herrn Cassirer, es ergibt sich dadurch nur eine etwas andere Akzentuierung, bei der nicht so sehr die Einheit als solche betont wird, vielmehr die charakteristischen Unterschiede bei aller Einheit stärker hervorgehoben werden.

Zunächst will mir scheinen, daß man guttut, den Symbolbegriff nicht in einem so ganz weiten Sinne zu fassen, daß er mit dem Begriff des Zeichens überhaupt zusammenfällt. Es wird zu empfehlen sein, den Begriff des Symbols in einem engeren Sinn zu nehmen als dem des Zeichens, nicht aus bloß sprachlichen Gründen, sondern weil mit der sprachlichen Unterscheidung ein sachlicher Bedeutungsunterschied verknüpft werden kann. Nicht jedes Zeichen ist Symbol. Das Zeichen als bloßes abstraktes Bedeutungszeichen kann seinen eigentlichen Symbolcharakter verloren haben oder braucht einen solchen auch nie besessen zu haben, weil es ganz in der rationalen Funktion der Bedeutungsbezeichnung aufgeht, weil es nur einer abstrakten Zuordnung dient. Da kann ein System von relativ willkürlich gewählten Bedeutungszeichen aufgestellt werden, die eben nur bestimmte Bedeutungsfunktionen zu erfüllen haben. In Wissenschaften wie der reinen Mathematik, Teilen der modernen Naturwissenschaft und auch Teilen der Logik können wir mit Zeichen, auch mit Bildern und Modellen operieren, deren symbolischer Charakter gleichgültig geworden ist. Man würde hier wohl besser nicht mehr von Symbolen sprechen. Der Ausdruck »symbolische Logik« erscheint mir als ein recht unglücklicher Ausdruck. In den genannten Gebieten geht die Tendenz doch auf die rationale Bedeutung als solche. Es ist verständlich, daß bei der Richtung des Blicks auf die logische Bedeutung ein Philosoph wie Hegel in seiner Logik sagen kann: »In Symbolen ist die Wahrheit durch das sinnliche Element noch getrübt; ganz offenbar wird sie allein dem Bewußtsein in der Form des Gedankens; die Bedeutung ist nur der Gedanke selbst.«

Anders aber als in den Wissenschaften wie Logik, Mathematik und Naturwissenschaften verhält es sich auf den Gebieten, wo die rational-logische Erfassung auf Schwierigkeiten stößt, wo eine Spannung zwischen Rationalem und Irrationalem besteht, und wo man gerade in dem Irrationalen das Wesentliche oder einen Rest von Wesentlichem sieht, wo nicht fixierbares Individuelles, Gefühlsmäßiges, Unbegreifliches eine ausschlaggebende Rolle spielt und die Bedeutung gleichsam nicht ausreicht, das Gemeinte voll zu bestimmen, sondern ein Hof von Unbestimmtheit bleibt. Da hat das Symbol seine eigentliche Stelle. Da kann die anschauliche, intuitiv erfaßbare Form des Symbols mehr ausdrücken als der bloße Begriff und das Bedeutungszeichen. Charakteristisch für das eigentliche Symbol ist, daß es nicht nur irgendwie einen Sinn hat, sondern zugleich einen Hintersinn, daß es in eine verborgene, tiefere Sphäre hineindeutet — sei es in die religiöse, die metaphysische, die ästhetische Sphäre oder die Sphäre des Unbewußt-Seelischen usw. Das Bild soll da mehr sein als bloßes Bild, soll gerade auf ein zugrunde liegendes Irrationales weisen. Ungeschickt und unzureichend hat man dieses Hineinragen in eine andere Sphäre, dieses Transzendieren früher dadurch zu kennzeichnen gesucht, daß man sagte, beim Symbol trete zu der eigentlichen Bedeutung die uneigentliche. F. Th. Vischer definierte in seiner Ästhetik das Symbol als ein Bild, das durch das äußerliche Band des bloßen Vergleichungspunktes eine andere als die ihm wirklich innewohnende Idee ausdrückt — eine Definition, die natürlich nicht genügt, denn für den Symbolschaffenden und Symbolverstehenden ist das »Band« kein bloß äußerliches, und es handelt sich auch um keine bloße Vergleichung.

Das Symbol in primitiven Stadien ist ein vorwissenschaftliches, undifferenziertes, notwendiges Mittel, das dazu dient, die Fülle des Irrationalen der Dinge vom seelischen Erleben aus überhaupt irgendwie zu beherrschen. Auf höherer Kulturstufe ist es vor allem auf den Gebieten ein Mittel, wo rationales, wissenschaftliches Bestimmen nicht ausreicht oder nicht auszureichen scheint, wo man darüber hinausgelangen will in eine außer- oder überwissenschaftliche Sphäre. Die primitive Symbolik, die auf einem Mangel an Differenziertheit beruht und der notwendige Ausdruck des Verhaltens des Menschen auf dieser Stufe ist, keineswegs eine phantasiemäßige ästhetische Einfühlung, muß unterschieden werden von der Symbolik, die auf der Differenzierung der Kulturrichtungen beruht und aus der Sehnsucht nach einer Überwindung der Differenziertheit und Gegensätzlichkeit entsteht. Bei der undifferenzierten mythischen Anschauung ist die Scheidung von »Eigentlichem« und »Uneigentlichem« noch nicht vollzogen, da ist das Symbol das Mittel des Hinausgreifens in die irrationale Welt der Dinge überhaupt.

Auf der Stufe der Differenzierung der Kulturgebiete sucht man nach einer gleichsam unterirdischen Verbindung, nach Erfassung auch irrationaler Beziehung der Gebiete zueinander, und das Symbol soll da aus der Sphäre der anschaulichen Wirklichkeit hinweisen in eine andere Sphäre, in die künstlerische, die religiöse Welt, in das Unendliche.

Bei der Kultivierung des Symbols, wenn wir so sagen wollen, ergibt sich wohl ein gewisser Fortschritt vom Ausdruck zur Darstellung und weiter zur Bedeutung. Die drei Momente, die Cassirer als drei Grunddimensionen der symbolischen Formung bezeichnet, treten hervor, z. B. bei der Sprache, und da kann man auch wohl eine Stufenfolge herstellen. Aber kaum erfolgt immer eine einfache Ablösung des einen Moments durch das andere, so daß eine geradlinige Entwicklung zu konstatieren wäre, sondern es besteht eine eigentümliche Verflochtenheit der drei Momente, und je nach den Gebieten kann die Ausdrucks-, die Darstellungs- oder Bedeutungsfunktion in den Vordergrund treten. Gerade auf den Gebieten, auf denen uns das Symbol besonders legitim erscheint, auf dem Gebiet des Religiösen und in der Kunst liegt das Ziel nicht in der Herausstellung der bloßen Bedeutungsfunktion, sondern da spielen Ausdrucks- und Darstellungswert immer eine maßgebende Rolle, ja gerade darin tritt das Symbolische zutage. Religiöses und künstlerisches Verhalten weisen über die durch das Denken erfaßbare Bedeutung hinaus. Dem Logiker Hegel, dem es auf die Bedeutung, nicht auf das Symbol ankommt, ist entgegenzusetzen der Dichter Goethe, dem in künstlerischer Weltanschauung das Phänomen zum Symbol wird. Am 8. April 1818 hat Goethe einmal gesagt: »Alles, was geschieht, ist Symbol, und indem es vollkommen sich darstellt, deutet es auf das übrige.« Und für den Kunstphilosophen Schelling stellt sich in der endlichen Form des Kunstwerkes das Unendliche dar. Anders wieder als beim künstlerischen Menschen, für den die Erscheinung zum Symbol der ästhetischen Form oder der Idee wird, ist es beim religiösen Menschen, der einen in und hinter dem Wirklichen liegenden irrationalen Gehalt spürt, und wieder anders etwa beim Anhänger der Psychoanalyse, dem Unbewußtes in allen möglichen Symbolen sich kundtut. Wesentlich erscheint mir aber immer das Hinweisen in eine andere Sphäre und das Ineinanderverflochtensein von Ausdruck, Darstellung und Bedeutung, wobei das Bedeutungsmoment gar nicht immer zu dominieren braucht.

Das Verhältnis des Symbols zur Wissenschaft wäre etwa folgendermaßen zu kennzeichnen. Das primitive Symbol ist eine notwendige Form vorwissenschaftlicher Anschauung und vorwissenschaftlichen Denkens, in ihm drückt sich ein Urverhältnis der ganzen seelischen

Erlebnisweise des Menschen gegenüber der Welt mit ihrer Irrationalität aus. Im wissenschaftlichen Denken wird das Symbol zum bloßen Bedeutungszeichen sublimiert und aus seiner ursprünglichen Stellung verdrängt. Aber das Symbol rächt sich gleichsam an der Wissenschaft, indem es über die Wissenschaft hinaus auf Sphären hindeutet, wo wissenschaftliches Denken nicht genügt, auf das religiöse, das ästhetische oder sonst ein Gebiet, und indem es dadurch Höchstes und Tiefstes zum Ausdruck bringt, was sich nicht mehr sagen und nicht mehr begreifen läßt.

Aussprache.

Schmied-Kowarzik betont gleichfalls, daß der Cassirersche Symbolbegriff (ein Sinnliches als Träger des Sinnhaften) viel zu weit ist. Freyer hat in seiner »Theorie des objektiven Geistes« die einzelnen Formen der Objektivation des Geistigen, d. h. der Art, wie Sinnhaftes sich im Sinnlichen manifestiert, untersucht und dabei unter anderem »Gerät, Gebilde (z. B. Ornament) und Zeichen« (Symbol) unterschieden. Neben diesen drei Freyerschen Begriffen müßte noch der des »Abbildes« gestellt werden. Diese vier Formen geistiger Objektivation sind die einzigen Gattungen physischer Träger sinnhafter Geisteswerte. Der Ausdruck des Seelischen im Leiblichen, den Cassirer auch als Symbol bezeichnet, ist überhaupt nicht Träger eines geistigen Sinns, kein Kulturphänomen, sondern eine Naturtatsache des animalischen Lebens, die instinktive Verbundenheit einer leiblichen Bewegung mit einem seelischen Gefühls- und Strebungszustand. Weder Ausdruck, noch Gerät, Gebild oder Abbild, sondern nur das Zeichen kann Symbol genannt werden.

Alois Schardt: Meines Erachtens handelt es sich bei dem Vortrag Cassirers nicht darum, die vielen Definitionen einer spezialwissenschaftlichen Philosophie um eine neue zu vermehren, sondern um den bedeutsamen Versuch, das Wort Symbol so zu formen, daß sich in ihm unser modernes Weltbild, d. h. unsere ganz und gar veränderte Stellungnahme zur körperlichen Anschaulichkeit zusammenfassend festlegen läßt.

In dieser Annahme werde ich besonders bestärkt durch seine Berufung auf Hilbert, der in seiner »implizite Definition« eine der größten geistigen Erfindungen — vielleicht der letzten Jahrhunderte gemacht hat. Wenn sich auch diese Erfindung zunächst nur auf die Mathematik beschränkt, so sehen wir doch heute schon, wie sie auf alle Gebiete übergreift und uns aus einer alten kausal und damit subjektiv bestimmten Welt — insofern man aus der Wirkung auf die Ursache als dem verantwortlichen Subjekt zu schließen gewohnt war — in die Welt einer gegenseitigen Bezogenheit — eines rein funktionalen Seins führt, einer Welt, wo selbstverständlich das Wort Subjekt seine — sogar erhöhte Geltung, aber einen vollkommen veränderten Sinn erhält, nämlich den eines besonderen, bevorzugten Bezugssystems. Diesen Bedeutungswandel, der sich ganz besonders auch an Worten wie Gegenstand, Materie, Erscheinung usw. offenbart, verankert Cassirer in dem Wort Symbol, als einem funktionalen Ausdruck — als einer Art Zeichen oder Verhältnisübertragung, wobei er wiederum den erhöhten Wert legt auf die dritte Stufe der Symbolbedeutung, nämlich der Bedeutungsfunktion, die er in besonderer Weise in der reinen Mathematik und der symbolischen Logik sich verwirklichen läßt.

Wie dieses Streben, sich von der subjektiven Gegenständlichkeit zu befreien und an ihre Stelle ein System reiner Beziehungen aufzuweisen, auch auf anderen Ge-

bieten lebendig ist, möchte ich nur ganz kurz auf dem Gebiet zeigen, wo es sicherlich am wenigsten erwartet wird, nämlich auf dem der bildenden Kunst. Und zwar erwartet man es deswegen hier am wenigsten, weil man die bildende Kunst durch ihre historische Nachbarschaft mit der materialen Natur in der Anschaulichkeit schlechthin verankert findet.

Und doch — wenn man die Entwicklung der Kunst in den letzten hundert Jahren von der Romantik über die sogenannten Nazarener und über Marées bis zur Jetztzeit — ich scheide hier die große Gegenbewegung des späteren Biedermeiertums und des sich daraus entwickelnden Naturalismus aus — genauer verfolgt, wird man mit einer erstaunlichen Folgerichtigkeit das Thema angedeutet und bearbeitet finden: sich von der Anschaulichkeit des gegenständlichen Erlebens zu dem reinen Formalerlebnis hinüber zu entwickeln.

Auch hier tritt diese Entwicklung im Zusammenhang damit auf, daß sich die Gefühlsbegleitungen des Gegenstandes nicht mehr auf eindeutige Grundgefühle zurückführen ließen, so daß die Darstellung des Gegenstandes vieldeutig werden mußte, wodurch der Gegenstand nicht mehr geeignet war, als Grundlage für ein eindeutiges Gefühlssystem — so kann man von hier aus gesehen ein Kunstwerk nennen — zu dienen.

Während bei den Neuromantikern oder Expressionisten dieser Übergang von einer alten Gegenstandsbezogenheit zu einem neuen — oder übergegenständlichen Spannungs- oder Bedeutungssystem als ein bewußt künstlerisches Moment empfunden und gestaltet wurde, tritt diese Bewegung mit einer seltenen Schärfe in der Richtung der abstrakten Kunst und unter dieser wiederum der Konstruktivisten hervor, wo man sich ganz und gar von jeder Gegenständlichkeit, insofern sie geeignet sein könnte, subjektive d. h. mehrdeutige Gefühle auszulösen, trennt, um lediglich die »architektonische Verknüpfung«, wie Cassirer in seinem Vortrag sagt, aufzuzeigen — die sinnvolle Ordnung schlechthin. Ja, bis zur Ironie wird dieses Prinzip da getrieben, wo man betont, daß das Darstellungsmittel als solches gleichgültig ist, seine Rollen vertauschen kann und dennoch geeignet ist, diese inneren Beziehungen herzustellen, die umso reiner ist, je mehr sie sich von einer vieldeutigen Gegenständlichkeit losgelöst hat.

Ich kann hier nicht alle jene Fragen erörtern, ob solche Gebilde noch Gegenstand ästhetischen Erlebens sein können usw. Nur das eine steht für mich fest, daß nach Durchlauf dieses Umbildungsprozesses, wenn man ihn so nennen will, die gegenständliche Anschaulichkeit, wenn sie wieder Vorwurf eines künstlerischen Schöpfertums wird, einen ganz und gar veränderten Sinn erhalten haben wird.

Schlußwort:

Ernst Cassirer: Die Diskussion hat, so reiche und dankenswerte sachliche Anregungen sie auch gegeben hat, doch vor allem ein Problem in den Mittelpunkt gerückt, das weniger systematischer als terminologischer Art ist. Von verschiedenen Seiten her ist gegen meine Ausführungen der Einwand erhoben worden, daß in ihnen der Symbolbegriff in einer ungewohnten und ungerechtfertigten Weite genommen werde, und daß es gegenüber dieser umfassenden Verwendung zweckmäßig und notwendig erscheine, die Grenzen des Begriffs wesentlich enger zu ziehen. Ich möchte nun gegen solche terminologischen Festsetzungen, wie sie im Lauf der Debatte mehrfach versucht worden sind, nicht streiten: habe ich doch selbst betont, daß wir von einer eindeutigen Fixierung des Symbolbegriffs heute noch weit entfernt sind. Ich selbst habe auf den starken Bedeutungswandel hingewiesen, dem der Begriff im Lauf seiner Geschichte unterliegt; ich habe hervorgehoben, wie er

mit jeder neuen Sphäre des Geistes, in die er eintritt, und in welcher er sich Geltung verschafft, eine andere Gestalt und gewissermaßen ein neues Gesicht gewinnt. Aber sollten nicht alle diese verschiedenen Verwendungen des Wortes »Symbol«, wie wir sie heute in der Sprachphilosophie und in der Religionsphilosophie, in der Ästhetik und in der Wissenschaftslehre antreffen, doch zuletzt in eine Einheit zusammengehen, — die freilich heute noch weniger als die klare Einheit eines abgeschlossenen Begriffs denn als die latente Einheit eines Problems erscheint? Das eine möchte ich jedenfalls hervorheben, daß alle Begrenzungen und Einengungen, wie sie hier im Lauf der Diskussion vorgeschlagen worden sind, nicht geeignet scheinen, das Ganze der Anwendungen des Symbolbegriffs, wie sie sich in den verschiedensten Gebieten des Geistes und der systematischen Philosophie durchgesetzt haben, wirklich zu umspannen. Wenn wir das »Symbolische« dem »Rationalen« entgegensetzen, wenn wir es als Ausdruck dessen nehmen, was der strengen Erkenntnis nicht faßbar und zugänglich ist, so mag dies vom Standpunkt des geschichtlichen Ursprungs des Begriffs gerechtfertigt erscheinen: — ich selbst habe darauf hingewiesen, daß innerhalb der religiösen Sphäre das Symbolische zunächst der Welt des »Mysteriums« angehört, daß es sich vom unmittelbar-Offenbaren, vom »Profan-Klaren« unterscheidet. Aber wer es auf diese seine Grund- und Urbedeutung beschränken wollte — der müßte große und weite Gebiete seiner heutigen Anwendung, und zwar die wichtigsten und fruchtbarsten, von ihm abscheiden. Heute besitzen wir einen reichen und philosophisch aufs höchste bedeutsamen Wissenszweig, der sich selbst »symbolische Logik« nennt, wie es nicht an Versuchen fehlt, die gesamte Mathematik in eine rein »symbolische Mathematik« zu verwandeln (Hilbert). Es hat mir völlig ferngelegen, die prinzipiellen, die tiefeinschneidenden Unterschiede zu leugnen oder zu verwischen, die zwischen all den mannigfachen Anwendungsformen des Symbolbegriffs, wie wir sie gegenwärtig im tatsächlichen wissenschaftlichen Sprachgebrauch vorfinden, bestehen. Im Gegenteil: durch die Herausarbeitung und Abgrenzung der drei »Dimensionen« — der Dimension des »Ausdrucks«, der »Darstellung« und der »Bedeutung« — sollte für diese Unterscheidung der Grund gelegt, sollte eine Art von methodischem Gerüst für sie geschaffen werden. Aber die volle Anerkennung der spezifischen Differenzen zwingt uns, so viel ich sehe, nicht dazu, das »*genus proximum*« fallen zu lassen und aufzugeben. So außerordentlich groß die Spannweite der Bedeutungen ist, die das Symbolische umschließt: die Einheit seines Begriffs bricht darum nicht auseinander. Mir erscheint es gerade als die wesentliche Aufgabe einer »Philosophie der symbolischen Formen«, auf diese Einheit, auf die Eigenart der symbolischen Funktion als solcher, hinzuweisen, ohne sie dabei in eine bloß abstrakte Einfachheit aufgehen zu lassen. Nur auf diese Weise dürfen wir hoffen, der Sprache wie dem Mythos, der Kunst und der theoretischen Erkenntnis in ihrer konkreten Besonderung gerecht zu werden, ohne doch, vom Standpunkte der theoretischen Philosophie, alle diese Besonderungen als bloße Einzelheiten, als *disjecta membra,* nebeneinander stehen lassen zu müssen. Im übrigen möchte ich gerade in diesem Kreise darauf hinweisen, daß eine ganz analoge Entwicklung, wie sie hier für die Philosophie als Ganzes gefordert wird, sich im Lauf der philosophischen Ästhetik in den letzten Jahrzehnten bereits vollzogen hat. Auch die Ästhetik hat mit einem engeren Begriff des »Symbolischen« begonnen, um mit einem weiteren und umfassenderen zu schließen. In Hegels Ästhetik bildet die »symbolische Kunst« nur ein Moment, und zwar das erste, in der Entwicklung der ästhetischen Idee — über ihr steht und über sie erhebt sich die Sphäre der »klassischen« und die der »romantischen Kunst«. Die Ästhetik des 19. Jahrhunderts aber ist bei dieser

Abgrenzung nicht stehen geblieben. Friedrich Theodor Vischer, der ursprünglich Hegel folgt, hat in seinem Aufsatz »Über das Symbol«, wie schon zuvor in seinen »Kritischen Gängen« seine anfängliche Einteilung ausdrücklich zurückgenommen: er will das Symbolische nicht als Ausdruck für ein bestimmtes Gebiet, für einen Teil der Kunst verwendet sehen, sondern er betont, daß jede Kunst als solche symbolisch sei — daß der Symbolbegriff somit nicht bloß dazu verwendet werden dürfe, eine einzelne Richtung des Ästhetischen zu kennzeichnen, sondern daß er in den Mittelpunkt, in das lebendige Zentrum der künstlerischen Gestaltung hineinführe. Der Gesichtspunkt, der hier für die Ästhetik aufgestellt ist und der ihre moderne Entwicklung — es sei nur an Volkelts bekannte Schrift über das Symbolproblem in der neueren Ästhetik erinnert — wesentlich mitbestimmt hat, gilt in einem noch wesentlich allgemeineren Sinne für das Ganze der Philosophie. Auch hier sehen wir — in einer intellektuellen Bewegung, deren Ziel wir heute noch nicht vorwegnehmen können, deren Richtung aber für uns immer klarer und schärfer zutage tritt, — das Problem des »Symbolischen« von der Peripherie der Betrachtung ins Zentrum der Betrachtung rücken. Meine Ausführungen sollten lediglich andeuten, an welcher Stelle des philosophischen Systems meiner Ansicht nach dieses Zentrum zu suchen ist — aber es hat mir ferngelegen, es in den knappen Andeutungen, auf die ich mich hier beschränken mußte, irgendwie endgültig bestimmen und festlegen zu wollen.

Richard Thurnwald:

Symbol im Lichte der Völkerkunde.

(Verhandlungsleiter: Theodor Ziehen.)

§ 1. Über das Symbol in ethnologischer Beleuchtung sprechen, hieße das ganze Problem des primitiven Geisteslebens aufrollen. Symbolische Beziehungen erfüllen das primitive Geistesleben in Handlungen und Sachen, und oft schlingt sich Symbol in Symbol.

Nur einige wenige Seiten des Symbolproblems möchte ich daher hier zur Erörterung bringen, denen meiner Meinung nach bisher geringere Aufmerksamkeit zugewendet wurde.

Zunächst dürfte es aber angezeigt sein, einen flüchtigen Blick auf einige Züge des primitiven Denkens überhaupt zu werfen (Ausführlicheres siehe in Verfassers Aufsätzen im »Reallexikon der Vorgeschichte«, herausgegeben von M. Ebert, unter den Schlagworten: Eid, Idol, Fluch, Mana, Meidung, Namen, Omen, Orakel, Primitives Denken, Schrift, Segen, Zauber.

Es hat sich herausgestellt, daß wir die Verschiedenartigkeiten der Vorstellungen, der Auffassungen und der Niederschläge des Denkens stets als Bestandteile einer bestimmten Geistesverfassung zu betrachten haben, von der sie unlösbar sind. Man mag diese Geistesverfassung als »Struktur« oder »Gestalt« bezeichnen, das Wesentliche daran ist, daß ihre einzelnen Züge oder Bestandteile, aus denen sie besteht, untereinander zusammenhängen, einander bedingen und ein

System bilden. Das kommt ja auch in den einzelnen Mythologien und Bildmosaiken von Welt und Leben zum Ausdruck. Ein bestimmtes Tier steht als Kulturbringer bei indianischen Stämmen im Vordergrund und darum werden in Träumen Schutzverbindungen mit diesem Tier hergestellt. Doch sind diese Systeme nicht streng logisch und nach allen Seiten hin übereinstimmend durchgeführt Dem Mangel an Festigkeit des primitiven Vorstellungsbaues entspricht es, daß diese Systeme manchmal allerlei Widersprüche enthalten. Es verstößt nicht, heute die Mondphasen etwa auf Töpfe, die von Leuten im Monde hergestellt werden, zurückzuführen, morgen sie etwa auf das Verzehren durch ein Tier zu deuten. Diese Systeme hängen auch mit der Auffassung und Gestaltung von Gesellschaft und politischem Verband zusammen, wie das z. B. am schärfsten im sogenannten orthodoxen Totemismus zum Ausdruck kommt, bei dem besondere Ursprungssagen von gewissen Gruppen in Anspruch genommen werden. Immer sind diese Systeme aber weitausgreifend, und sie umfassen die ganze Kultur. Schließlich wurzeln sie in den Fähigkeiten der Menschen, mit Kopf und Hand die Umwelt zu meistern.

Deshalb haben wir es inhaltlich mit so vielen primitiven Geistesverfassungen zu tun, als wir Kulturen unterscheiden. Dabei ist natürlich nicht zu leugnen, daß sich gelegentlich unter den verschiedenen Geistesverfassungen wieder gemeinsame Züge finden.

Von diesen Inhalten verschieden ist die Methode des Denkens, die bei der Zusammenfassung und Verarbeitung der Inhalte innerhalb ähnlicher Kulturformen verhältnismäßig gleichartig ist, z. B. einerseits unter gerontokratischen Jägern und Sammlern, anderseits unter vaterrechtlichen Hirten, ferner unter mutterrechtlichen Gärtnern mit oder ohne ausgebildetem Handwerk, ferner in Hirten-Ackerbaustaaten mit patriarchalischer Tendenz usw.

Diese Tatsache kompliziert das Problem der Entwicklungspsychologie, das kein einliniges ist, sondern die Verzweigtheit über ein außerordentlich reiches Haupt- und Nebengeäder von Geistes- und Gesellschaftsformen berücksichtigen muß.

Sie erschwert auch, von einer anderen Seite her, den unmittelbaren Vergleich von gewissen Erscheinungen modernen Denkens mit einer in ganz anderen Lebens- und Kulturbedingungen eingebetteten Geistesverfassung der Naturvölker, wie das z. B. der Fall ist, wenn man neurotische Meidungen mit solchen bei Naturvölkern vergleicht.

Wenn wir hören, daß neurotische Erscheinungen an Einzelnen in unserer heutigen Kultur ohne weiteres gleichgesetzt werden mit Einrichtungen und in der normalen Geistesverfassung verwurzelten Denkniederschlägen und Geistesformen der Naturvölker, wie etwa

Mana oder *Tabu* oder Traumsymbolik, dann müssen wir die Frage aufwerfen, ob und inwieweit nach den angeführten Ergebnissen von Untersuchungen über die Geistesverfassung der Naturvölker dies zulässig ist. Es ist ein Punkt, der bei der Erörterung der Symbolik im Lichte der Völkerkunde im Auge behalten werden muß.

Um uns über die Funktion des Symbols im primitiven Geistesleben klar zu werden, mögen einige der wichtigsten Beziehungen an der Hand kurzer Beispiele erörtert werden.

§ 2. Schon die Reproduktion von Vorgängen durch Handlungen trägt symbolischen Charakter.

Betrachten wir Leute vom Stamm der Aranda Zentralaustraliens bei einer kultischen Zeremonie. Wir sehen sie in bizarrer Aufmachung: bemalt, mit Schnüren und Gras behangen und mit Blumen geschmückt (siehe Strehlow III/1, 1910, S. 10 ff.). Der ganze Mythus, mag es sich um eine Känguruh-Sage, um die Emu-Geschichte, den Adler-Mythus, die Tauben-Sage usw. handeln, wird in mimischer Weise, unterstützt durch gewisse Gesänge, reproduziert. Derartige Vorgänge, solche symbolische Wiederholungen der Mythen durch Handlungen der Menschen, um sie den anderen, vor allem der jüngeren Generation mitzuteilen, finden wir auch in Neu-Guinea (vgl. Wirz, II. Band, S. 3 ff.), in Amerika und Afrika, bei fast allen Naturvölkern. Die mimische Darstellung selbst symbolisiert den Mythus.

Aber die Darstellung bedient sich noch allerlei weiterer materieller Symbole. Es wird ja nicht mit Worten erzählt, nicht mit sprachlichen Lautsymbolen, sondern mit muskulär-mimischen Handlungs- und Gegenstandssymbolen. Letztere, also die ganze Aufmachung an Schmuck, Schnüren, Gras, Blumen, Federn und dergleichen ist geladen mit symbolischen Bedeutungen. Es sind Objekte, die nach alter Tradition bestimmte Dinge, die im Mythus eine Rolle spielen, versinnbildlichen. Die geschabten Holzblumen im Haar stellen z. B. das Känguruh-Fleisch dar, das der Totem-Vorfahre bei seinen Wanderungen auf dem Kopf getragen hat. Wir können damit vergleichen, wie etwa im dekorationslosen Theater, z. B. im chinesischen, ein Vorhang den Palast symbolisiert, oder ein Stuhl das Haus bedeutet.

Die zweierlei hier angedeuteten Gattungen von Symbolen sind nicht allein dadurch verschieden, daß es sich in dem einen Fall um die Versinnbildlichung einer Handlung, der Begebenheiten in einem Mythus, handelt und das andere Mal um ein Gegenstandssymbol, um den Ersatz für etwas nicht Beschaffbares, Materielles, sondern auch dadurch, daß in dem ersteren Fall, bei der Darstellung des Mythus eine tiefgehende religiöse Verflochtenheit zu den Symbolhandlungen geführt

hat, während die andere Symbolik mit den Holzblumen einen ausstattungsmäßen nebensächlichen Charakter trägt.

§ 3. Wenn wir das Symbol in Kulthandlungen betrachten, dann sehen wir, daß es nicht allein etwa mythische Begebenheiten darstellt, sondern, daß durch die Symbolisierung derartiger Vorgänge auch eine bestimmte Wirkung ausgeübt werden soll. Diese Wirkung trägt mystisch transzendenten Charakter. Die Tiere oder Pflanzen, deren Leben und Art mimisch dargestellt wird, sollen stark und kräftig werden, sich vermehren. Die Mondsymbole werden bei den erwähnten Aranda (Strehlow III/I, 1910, S. 8) zu dem Zweck hergestellt und in feierlicher Weise vorgeführt, damit der Mond heller leuchte und dadurch die Opossumjagd besser von statten gehen kann; der Feuerkult wird im Winter abgehalten, damit das Feuer mehr Kraft zum Wärmen erhält; der *ratapa*(Stein-Kinder)-Kult wird zur Darstellung gebracht, damit die *ratapa* (Kindergeister) aus den Felsen und Bäumen herauskommen und in die Frauen eingehen, die dann Kinder bekommen usw.

Besonders lehrreich sind Symbole, die sich auf eigenartige *tjurunga*-Steine und Hölzer beziehen (Strehlow I/II, 1908, S. 81 f.), die als eine Art zweites Ich betrachtet werden und in mystischer Weise mit dem Menschen verbunden gelten. Sie symbolisieren die Existenz eines bestimmten Menschen, jedoch schreibt man ihnen eine transzendente Kraft zu, die von diesem Symbol auf den von ihm abhängigen Menschen überströmt, derart, daß Schädigungen des Symbols Krankheiten des Menschen hervorrufen, während umgekehrt der Kranke durch Berührung oder Aufnahme des Symbols, dadurch, daß von dem Stein etwas abgeschabt, ins Wasser verrührt und hierauf vom Kranken getrunken wird, dieser davon genest.

Die Beziehungen zwischen Mensch und Symbol sind jedoch bei verschiedenen Stämmen, welche diese »*alter ego*«-Steine besitzen, nicht ganz gleichartig. Die Aranda in Zentralaustralien identifizieren »Wesens-Stein« und Person vollständig. Dies tritt namentlich in den Worten zutage, mit denen dem Jüngling bei der Weihezeremonie sein »Wesens-Stein« gezeigt wird. Etwas anders ist die Auffassung der den Aranda benachbarten Loritja. Denn bei diesen gilt der »*alter ego*«-Stein als magisches Bild des Leibes, das allerdings mit der betreffenden Person so eng verbunden gedacht wird, wie der Schatten mit dem Körper.

Der Glaube an die Wirkungskraft des Bildes, des plastischen oder des gezeichneten, ist durch die Schwierigkeit bedingt, der das primitive Denken begegnet, wenn es anders als grob sinnlich verfahren soll. Die sinnfällige Ähnlichkeit wird als Gleichheit empfunden, der

auch eine geistige Erlebnisgleichheit entspricht. Über diese Brücke operiert das Denken nicht nur bei Naturvölkern, sondern noch tief in die Tage des sogenannten Altertums und des Mittelalters, ja bis in die Neuzeit hinein. Nur ein Beispiel: Roger Bolingbroke und andere machten ein wächsernes Bild Heinrich VI. (man vergleiche Shakespeares »Heinrich VI.«, 2. Teil), brachten es ans Feuer, um mit dem Hinschmelzen des Wachses auch das Leben des Königs hinschwinden zu lassen. Karl IX. von Frankreich soll auf ähnliche Weise den Tod gefunden haben. Die Hinrichtung *in effigie* ist aus der zivilisierten Welt sowohl des Westens wie des Orients bekannt. In sehr verfeinerter Weise finden sich verwandte Gedankengänge in Oskar Wildes »The Picture of Dorian Gray« und in anderen dichterischen Werken.

Das Bildsymbol wird also in den verschiedenen Kulturen dazu verwendet, um Wirkungen zu erzielen. Unserer heutigen Auffassung erscheint die Hypothese derartiger Wirkungszusammenhänge als »zauberisch« oder »magisch«. Wir sollten dieses Wort indessen heute nicht schlechthin als »Zauberspruch« zur Lösung mannigfacher Probleme gebrauchen, sondern müssen uns darüber klar werden, welcher Art die in jeder einzelnen Gruppe von Fällen der »Magie« zugrunde liegenden Denkoperationen sind.

Beim Symbol»zauber« durch bildliche Darstellungen wird, wie erwähnt, aus der sinnfälligen Gleichheit ein geistiges Band gefolgert oder vielmehr impliziert. Da man das Geistige aus der Gesamtheit bereits losgelöst hat, empfindet man es als etwas Besonderes. Dieses Besondere wird aber sogleich wieder sinnlich gefaßt. Zu diesem Behelf werden auch z. B. die »*alter ego*«-Steine hergestellt. Überdies wird die Beziehung zwischen dem sinnlichen Behelf der Vorstellung von etwas nicht-sinnlich Faßbaren abermals in materieller Weise dargestellt. Und aus der anschaulichen Bezogenheit wird eine bedingende Wirksamkeit gefolgert. So, wenn der Aranda das Steinpulver trinkt. Da das Nicht-sinnliche nicht ohne weiteres faßbar ist, daher mystisch bleibt, erhält es den Charakter von etwas Gefährlichem, Überstarkem, Übermächtigem, Transzendentem. Daraus leitet sich der »zauberische« Charakter des Symbols im Bereiche primitiven Denkverfahrens ab.

Der zauberische Symbolcharakter tritt in der Bewertung der kultischen Riten zutage. Wer diese nicht erlernt hat, wer z. B. bei den Marind-anim von Holländisch-Neu-Guinea den *Majo*-Kult nicht mitgemacht hat (wie es jetzt infolge des Einflusses der Europäer vielfach der Fall ist), »versteht nicht«, wie man sagt, Betel zu kauen, auf die Palmen zu klettern, Nüsse zu pflücken und zu schälen, Sago zu bereiten, Fische und Krebse zu fangen, Känguruh und Wildschweine

zu jagen. Das ist nicht wörtlich, sondern im höheren Sinne gemeint. Damit soll ausgedrückt werden, daß die Kenntnis der verschiedenen Symbole und Symbolhandlungen die Grundlage für die Kenntnis der Naturkräfte und der in ihnen waltenden Urhebergeister, der Dema, erforderlich ist, wenn der einzelne sich richtig in das Gefüge des Lebens, seiner Natur und seiner Gemeinde eingliedern soll (siehe Wirz, II/III, 1925, S. 4 f.). Infolgedessen gelingen dem, der durch die Symbole das tiefere Wissen erlangt und damit auch eine Verknüpfung mit der Weltordnung erreicht hat, alle diese Verrichtungen besser als dem Nichteingeweihten. — Als einer stark abgeschwächten Parallele möge man sich der Auffassung erinnern, daß derjenige »nicht gehen kann«, der nicht beim Militär gedient hatte.

§ 4. Wenn wir sehen, daß mit Hilfe des Symbols eine »zauberische« Wirkung erzielt wird, so ergibt sich eine Bedingtheit zwischen diesem und dem Symbolisierten. Deutlich tritt dies an dem Beispiel der *tjurunga*-Steine zutage. Ein ähnlicher Kausalzusammenhang kann namentlich bei den vielerlei Vorbedeutungen festgestellt werden.

Die Maori Neuseelands betrachten die Eidechsen als übles Omen: es gilt als Unglückszeichen, eine Eidechse zu erblicken. Die Eidechse verursacht nach der Auffassung der Maori den Tod. Auch andere kleine Kaltblüter, wie die Kröte z. B. auf Buin (Bougainville, Salomo-Inseln), erscheinen von gleicher Wirksamkeit. Eidechse und Kröte sind Symbole des Todes. Dieser Symbolik liegt der Glaube an einen bestimmten Zusammenhang unter den kalten Körpern zugrunde, ein Glaube, der sich übrigens in anderen Teilen der Welt, in Asien und Afrika ebenfalls an diese Tiere knüpft (siehe Best I, S. 225 f.).

Begegnet man unglücklicherweise einer Eidechse, so ist es das beste, sie zu töten, und man läßt dann eine Frau als Gebärerin neuen Lebens darüber schreiten, um das bevorstehende Übel abzuwenden. Die Eidechse wird auch gelegentlich für eine Form der Inkarnation von Göttern gehalten.

Ein Beispiel dafür, wie sich derartige Symbole vermöge ihres zauberischen Gehalts auswirken können, zeigt, daß um die Mitte des letzten Jahrhunderts die Eingeborenen von Whanganui auf Neuseeland plötzlich eine große Angst vor den Eidechsen befiel, weil sie meinten, daß sie die Wurzel vieler Übel seien. Daher ging man daran, einen Vernichtungskampf gegen sie zu eröffnen. Eine der ersten Taten war, daß man eine Reihe von *karaka*-Bäumen am Ufer der Flüsse niederschlug, weil man diese Bäume als Heimat der Eidechsen betrachtete. Der Kampf gegen ein Symbol zeigt eine gewisse Analogie mit dem Töten eines Unglücksboten.

Wie solche Unglückssymbole entstehen können, darüber gibt gleichfalls ein Erlebnis bei den Maori Aufschluß. Ein Schiffskapitän, der Anfang des vorigen Jahrhunderts in einer Bucht Neuseelands vor Anker lag, verlor dort seine Taschenuhr. Die Taschenuhr galt wegen des lebenandeutenden Tickens für etwas Geheimnisvolles. Nun brach nach der Abreise des Kapitäns mit seinem Schiff eine Seuche unter den Eingeborenen aus, die viele dahinraffte. Dieses Unglück wurde mit der Geisteruhr in Verbindung gebracht, die als Unglücksträger erschien.

Derartige Vorkommnisse dürfen uns nicht verwundern, wenn wir uns vor Augen halten, wie die Maori überhaupt über dergleichen Dinge denken. Der alte *Tuta Nihoniho* äußerte sich dahin, daß man alle Vorzeichen auf das sorgfältigste beobachten müsse. Denn, so meint er: »diese Zeichen sind keine zufälligen Ereignisse, sondern die Manifestationen der Götter und Geister«. Er ermahnte die jungen Leute, auf die Bedeutung der Dinge zu achten, die sie angehen. Dabei individualisierte er: »bei einigen Menschen ist die linke Seite die Glücksseite, bei anderen ist es die rechte Seite« (Best S. 227 f.).

Die Beachtung aller möglichen Vorkommnisse, des Erscheinens von Tieren, der Richtung ihrer Bewegung, des Vogelfluges für den Reisenden und dergleichen ähnlicher Ereignisse haben gerade über den Geist der höheren Naturvölker eine außerordentliche Herrschaft erlangt. Das Leben dieser Menschen wird durchdrungen von der Aufstellung von Kausalbeziehungen, die man konstruiert hat und an die man hergebrachterweise fest glaubt. Das lebhaftere Denken, das hier noch nicht zu einer strengen Exaktheit vorgedrungen ist, operiert mit Symbolen, die jedoch nicht bloß Denk- oder Ausdrucksbehelfe sind, sondern von mystischer Verbundenheit getragen werden. Es scheint, daß das Handwerk, das bei höheren Naturvölkern zu größerer Ausbildung gelangt ist, stark dazu beigetragen hat, solche vermuteten Wirkungszusammenhänge zu suchen.

Derartige Kausalhypothesen knüpfen sich ganz besonders auch an lautliche Symbole für Körperliches oder für Vorgänge. Aus der Bedeutung der Namen werden gelegentlich weitgehende Schlüsse auf die Persönlichkeit des Trägers gefolgert; die Namen werden als Ursache für ein bestimmtes Verhalten des Trägers angesehen. Noch ausgeprägter tritt die Kausalbeziehung zwischen Symbol und Vorgang der Zukunft bei Benutzung gewisser Redewendungen oder Beschwörungsformeln zutage. Das gesprochene Wort verdrängt die vorbildliche Handlung einfacher unbeholfener Zustände. Noch begleiten ja »Riten« als wirkungsbeladene Handlungen oft die wichtigsten Worte. Wie früher die Handlung allein, »schafft« später das Wort. Es verursacht Heil und Unheil, Segen und Fluch.

§ 5. Dank der Vergegenständlichung des nicht sinnlich Faßbaren durch Sinnliches wird der geistige Gehalt des Symbols wieder »materialisiert«. Doch behält dieses Materielle seine eigenartige Färbung bei, es wird von einer transzendenten Kraft erfüllt gedacht. So gewinnt das Symbol ein Eigenleben. Das Symbol hat seine eigenen Schicksale, und diese kommen auch wieder in sinnlichen Vorstellungen zum Ausdruck.

Besonders zeigt sich dieser Vorgang bei den soeben erwähnten Namen. Als lautliche Symbole leben die Namen selbständig im Gedächtnis weiter. Ein bestimmter Vorstellungskreis ist um das Wort kristallisiert, ein anderer gruppiert sich unmittelbar um die Sinneseindrücke von Person oder Objekt. Die beiden decken sich nicht. Trotz der »Identität« wird eine Verschiedenheit zwischen dem einen und dem anderen empfunden. Der Name überdauert Mensch oder Gegenstand. Er ist »das Beständige in der Erscheinungen Flucht«. So wird er zum Stärkeren, Selbständigen. Bei den grönländischen Eskimos bildet der Name einen bis zu einem gewissen Grade unabhängigen Teil der Person. Nach dem Tode des Menschen spukt sein Name so lange herum, bis er einem neugeborenen Kinde beigelegt wird (Birket-Smith S. 413).

Dieses selbständige Leben des Symbols bringt es mit sich, daß es keineswegs konstant ist, nicht einmal in derselben Kultur und beim gleichen Stamm. Je weniger sinnlich umrissen das Symbol ist, desto beziehungsreicher kann es sein und darum umso selbständiger. Unter den optischen Symbolen kann das vor allem von den geometrischen Zeichnungen und Strichen behauptet werden. Welche Deutungen werden nicht Dreiecken oder Schlangenlinien, Spiralen oder Kreisen zuteil! (vgl. Strehlow I/I, Taf. I ff., Leroy S. 84).

§ 6. Die Symbole greifen, wie erwähnt, vermöge ihrer außerordentlichen Verschiedenheit vielfach ineinander über. Bei mittleren und höheren Naturvölkern kann man jedoch noch etwas anderes beobachten. Unter einzelnen Symbolen und Symbolgruppen findet eine teilweise Bezugnahme statt. Die Symbole sind in mehr oder minder umfassende Systematisierung miteinander gebracht.

So besitzen z. B. die *Diegueño*-Indianer Kaliforniens eine Farbensymbolik, in der der Osten = weiß, der Süden = grün-blau, der Westen = schwarz und der Norden = rot versinnbildlicht wird. Der *Diegueño* stellt sich je zwei Richtungspaare vor, mit einer Ergänzung der Farben, und zwar weiß-schwarz und rot-blau. Wenn, wie es nicht selten vorkommt, ein Irrtum in der Symbolik Platz greift, so bezieht sich dieser immer nur auf die Anwendung eines sich ergänzenden Paares. Diese

Farbensymbolik, die sich aus den Traditionen herleitet, hat jedoch nichts, wie man etwa vermuten könnte, mit der Vierzahl zu tun. In den Riten werden die Dinge dreimal getan oder dreimal in der Verdoppelung = sechsmal (Kroeber S. 717). Die Systematik der Symbole wird hier also nicht so weit durchgeführt, wie etwa bei archaischen Völkern.

Im alten Babylonien wurden die Götter außer durch Gestirne auch durch bestimmte Tiere und Pflanzen, durch Edelsteine und Metalle, durch Farben und Eigenschaften symbolisiert. Auch die Tempel, Schiffe und Waffen hatten ganz charakteristische Formen, so daß jedes von ihnen als Symbol der zugehörigen Gottheit galt. Die spätere Spekulation baute diese Symbolzusammenhänge, aus denen eine ganze Philosophie entstand, noch weiter aus.

Bezeichnend dafür ist z. B. die alte chinesische Philosophie des 3. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts, die manche Züge mit der alten griechischen Sophistik gemein hat. Sie disputierte z. B. über Unterschiede und Übereinstimmungen von »hart« und »weiß«, darüber, daß »gerade« und »ungerade« einander nicht entgegengesetzt seien.

Den Anstoß zu derartigen Systematisierungen haben wir wohl in der Berührung verschiedener ethnischer Gruppen, namentlich durch politische Überschichtung, zu erblicken. Die traditionellen Gedankengänge jeder Gruppe mit den ihnen eigenen Symbolisierungen wurden dabei wechselseitig bekannt und nötigten zu irgendeiner Stellungnahme. Die schon erwähnte Unbestimmtheit und Diffusität primitiven Denkens ist nichts weniger als intollerant, sondern im Gegenteil nicht unempfänglich für andersartige Deutungen. Sie ist bereit, Verbindungen und neue Beziehungen einzugehen. Solche Vergleiche förderten einerseits die Loslösung von Eigenschaften, wie Farben, Zahlen, Himmelsrichtungen, Kräften von Steinen, Pflanzen, Tieren und dergleichen, anderseits regten sie zur Aufstellung von Verbindungen an, ferner dazu, die verschiedenen Symbole miteinander in Beziehung zu bringen. Aus diesem Grunde machen sich derartige Harmonisierungsbestrebungen in höheren, geschichteten Völkern und Kulturen bemerkbar.

§ 7. Nicht alle Symbole der Naturvölker dienen ohne weiteres als mystische Brücke und magische Handhabe. Nicht allen Bildern, mit denen das Reden und Denken dieser Völker erfüllt ist, kommt die gleiche Bedeutung zu. Zwar geben metaphorische Wort- und Gedankenspiele nicht selten Anlaß zur Aufstellung mystischer Zusammenhänge, wie z. B. bei Tiernamen (etwa griechisch σκίουρος = Eichhörnchen = das Tier, das im Schatten seines Schwanzes läuft), oder bei Zahlwörtern (etwa bei den Bergdama Südwestafrikas: 1 = mein Bruder,

2 = der jüngere Bruder, 3 = Geschwisterkind). Doch treten diese anderen Symbolbeziehungen gegenüber den mystisch-magischen in den Vordergrund. Einrichtungen, Gewohnheiten, ganze Komplexe von Erscheinungen und Gedanken fordern bei einer Veränderung der technischen und soziologischen Lebenslage neue Symbole. Die sinnlich gebundene Sprache verfährt so, wie sie es von den primitiveren, eingangs erwähnten handlungsmäßigen Mitteilungen her gewohnt ist: ein Gegenstand, die Geste oder das Wort dafür, werden zum Sinnbild eines ganzen Ablaufes und um einen Gedanken kristallisierten Komplexes von Beziehungen.

Bei den Dschaggas Ostafrikas schickt der Häuptling Boten an seine Leute mit der Aufforderung: »der Häuptling bittet dich um eine Banane«. Nach seinem Vermögen bringt der Aufgeforderte ein Rind oder eine Ziege auf den Häuptlingshof (Gutmann S. 381). Das ist die Banane, die gemeint ist. Es handelt sich also um eine Abgabe als Steuerleistung. Die Banane vertritt in diesem Fall »Eßbares« überhaupt. Denn der Häuptling braucht die Abgabe vor allem zur Bewirtung fremder Gäste.

Die Rechtsprache bedient sich seit alter Zeit unzähliger solcher Symbole, die teils in Gebärden und Handlungen bestehen, teils im Gebrauch gewisser Gegenstände (z. B. Stab). Das Auflegen der Hand auf den Schuldner hat im römischen und germanischen Recht ähnliche Bedeutung. Der Herr zieht den Eigenmann (nach dem Sachsenspiegel) am Rockzipfel zu sich heran. Der Lehensherr trägt den Richterhut usw. Die Handlungssymbole werden in höheren Rechtsformen zu Wortformeln vergeistigt. Das Aussprechen ganz bestimmter Worte und Wendungen schafft, ähnlich wie in Fluch und Segen, auch bestimmte Rechtsbeziehungen, Verträge und dergleichen.

In allen diesen Fällen handelt es sich um ein bestimmtes Schlüsselbild, durch das der Weg nicht allein zu Gedankenketten, sondern auch für ganze Abläufe von Vorgängen und Handlungen eröffnet wird. Derartige Schlüsselbilder können als Vorformen der Abstraktion betrachtet werden.

In dieser Beziehung sind die grammatikalischen Bildungen, wie sie in den malaiischen und melanesischen Sprachen vorkommen, und in etwas anderer Weise in den Bantusprachen, lehrreich. Für lange Gegenstände, wie Bäume, Pfähle, Ruder und dergleichen, gibt es Sammelsymbole, andere für hausartige Gegenstände, Kanus und dergleichen, für lebende Tiere usw. Diese zusammenfassende Funktion des Symbols tritt übrigens auch auf soziologischem Gebiet in Erscheinung, wenn man daran denkt, welche Rolle politischen Symbolen, etwa der Flagge oder religiösen Symbolen, wie dem Kreuzeszeichen oder dem Halbmond, zugefallen sind.

Die Beziehung zwischen Wort und Bildsymbol wird besonders durch die Entwicklung der Schrift beleuchtet. Älteste Plastik und Zeichnung trägt den doppelten Charakter künstlerischer Darstellung und inhaltbeladener Mitteilung; ähnlich wie eingangs die mimisch-zauberische Darstellung von Aranda-Mythen (§ 3). Verschiedene Möglichkeiten bieten sich, wenn der Mitteilungscharakter in den Vordergrund gerückt werden soll: 1. der Umriß der Bilder kann auf das allernotwendigste eingeschränkt, er kann zur charakteristischen Silhouette verdünnt werden oder gar zu einem konventionell stilisierten Liniengebilde, zu einem sogenannten »geometrischen« Muster, wie etwa in der sumerischen Schrift; 2. die andere Möglichkeit besteht darin, gar nicht das ganze Objekt zu setzen, sondern nur einen Teil, wie etwa den Ochsenkopf für das ganze Tier, die Palmkrone für den Baum, die Ähre für das Kornfeld (in Mesopotamien), oder die Fußspuren des Jaguar für das ganze Tier (in Zentralamerika).

Die älteste Symbolschrift bedient sich überhaupt nur eines Bildes, eines mehr oder minder wichtigen Zentralobjektes oder einer Zentralperson und dergleichen, um dadurch ganze Vorstellungsbündel zu wecken. Ihr liegt daher der Gebrauch eines Teiles für das Ganze außerordentlich nahe. Die spätere Isolierung eines Bildes auf ein Wort, also die Bezugnahme eines optischen auf ein einzelnes akustisches Symbol konnte erst den Spekulationen über die Sinnbilder verschiedener Kategorien entspringen.

§ 8. Die Bilderfülltheit primitiven Denkens nähert dieses dem Traumleben an. Man glaubte, den Bildern des Traumlebens eine allgemein gültige Bedeutung beilegen zu können, und auf diese Weise Erscheinungen, Geistes- und Gesellschaftsformen und -vorgänge, aus dem Traumleben des heutigen Menschen heraus, deuten zu dürfen. Dabei vergaß man jedoch, daß alle Symbolbilder immer an eine bestimmte Persönlichkeitssphäre gebunden sind. Diese Persönlichkeitssphäre wird durch Anlage und Erlebnis bedingt. Die Erlebnisse hängen aber von der Geistesverfassung der Mitmenschen, vom Gesellschaftsbau und dem Grad der Naturbeherrschung ab. Die Traumsymbolik der Naturvölker, ja auch von Völkern archaischer Kulturen ist darum anders, als die des neurotischen Großstadtmenschen von heute.

Die auf Wunscherfüllung zugeschnittenen Traumsymbole müssen daher in bezug auf die Naturmenschen vielfacher Einschränkung unterworfen werden. Wenn man auch annimmt, daß etwa die Wünsche auf sexuellem Gebiet in ihren Grundzügen menschlich allgemein gleich sind, so bedingt doch eine jede Gesellschaftsordnung andere Wege für die Realisierung der Wünsche und stellt andere Schranken, Ecken

und Kanten auf. Eine mutterrechtliche Gesellschaft mit starker Tendenz zur Promiskuität nach der Pubertätszeit wird zu anderen Wünschen Anlaß geben als eine patriarchalische; eine auf Altenherrschaft aufgebaute, wie die der australischen Eingeborenen, zu anderen als eine mit Kinderehe.

Wird so schon den Traumwünschen eine andere Richtung gegeben, so wirkt die Kultur durch das tägliche Leben noch viel stärker auf die überhaupt mögliche Symbolik ein, welche in den Erscheinungen und Gegenständen sich darbieten, wie sie den Theorien über die Zusammenhänge des Lebens und der Welt, sowie den Mythen entnommen werden.

Aus der Lebendigkeit des Bildes leitet sich auch die Tragweite des Traumes ab. Man kann in dieser Beziehung zwei Stufen unterscheiden: 1. den Traum als Wirklichkeitserlebnis, wie wir ihn bei niedrigen und mittleren Primitiven vorfinden, bei denen der Mann im Traume wirklich auf dem Mond war, wirklich mit seinem Freund gesprochen, wirklich seine Frau die Ehe brechen sah (Keyßer); 2. den Traum als Vorbedeutung von Geschehnissen oder Mitteilung über Vorgänge. Die Ausbildung des Geister- und Götterglaubens schreibt bei höheren Naturvölkern und in archaischen Kulturen Offenbarungen dieser transzendenten Mächte dem Traume zu. Die Träume werden zu Zeichen und Symbolen, die jene senden. Die Traumsymbolik entspringt eben dem jeweiligen Wissen und den Auffassungen vom Leben und seinen Zusammenhängen.

Bei höheren Völkern, wie bei den Arabern, sind die Beziehungen zwischen Traum und Leben in ein kompliziertes System gebracht worden. Es ist vielleicht lehrreich, daran zu erinnern, wie die Symbolik bei den Arabern ausgestaltet wurde. Weizen, Gerste, Häcksel und Mehl, also Ackerbauprodukte; ferner Milch und Wolle, Erzeugnisse der Viehzucht; Honig, der Ertrag des Sammelns; weiterhin der Erdboden, aus dem die Pflanzen sprießen; Salz, sowie das wichtige Eisen bedeuten Besitz. Als männlich galt Roß, Löwe, Wolf, Bär, Baum, Wild und Vogel. Letzterer wurde als Mann gedeutet, weil er Reisen unternimmt. Als Symbol der Frauen wurde betrachtet: der Sattel für Pferd und Esel, Unterhosen, weibliche Vögel und Vierfüßler. Sattelkissen und Kopfkissen, Gießkanne und Becken bedeuteten Diener und Sklaven. Abgesehen von solchen grundsätzlichen Bildbeziehungen wurden aber noch mancherlei andere Zusammenhänge aus den Träumen gewonnen, und die Deutung hatte genau den Ausdruck zu berücksichtigen, den der Erzähler des Traumes bei der Berichterstattung wählte. Dabei wurde sowohl auf die Etymologie der Wörter Rücksicht genommen, als auch insbesondere auf die Beziehungen zum Korân. Träumte z. B.

jemand, er stehe auf einem Schiff, so bedeutet das Errettung aus gefahrvoller Lage, da man sich auf Sure 29, 14 bezieht, wo es heißt: »da retteten wir ihn und die (anderen) Leute im Schiff« (von Noah bei der Sündflut). Träumte jemand, daß er in einen Brunnen gefallen ist, so besinnt man sich Mohammeds Ausspruch: »der Brunnen begründet keine Haftpflicht« (des Eigentümers gegenüber Brunnenarbeitern und anderen, die darin verunglücken). Der Traum bedeutete somit, daß der Mann sich betrogen sehen wird.

Welche Bedeutung der Traumsymbolik im Islam zugeschrieben wird, geht aus der Überlieferung hervor, die Mohammed den Ausspruch in den Mund legt: »wer nicht an den wahrhaften Traum glaubt, der glaubt auch nicht an Allah und an den Jüngsten Tag«.

Nichtsdestoweniger zieht diese religiöse Bezugnahme der Symbolik die Anlage des Träumers, später wenigstens, in Betracht, denn es heißt bei Abdalġanī an-Nābulusīs: »der Schlafende sieht im Traume, was von den vier Naturanlagen (Temperamenten) bei ihm überwiegt« (Schwarz S. 473 ff.).

§ 9. Diese kulturelle Bedingtheit der Symbolik, ihre vielfache Verzweigtheit in den Gestaltungen von Sitte und historischen Veränderungen ist nicht allein für die Traumdeutung von Wichtigkeit, sondern auch alle anderen vorgefundenen Symbole einer Kultur müssen nach ihrer Entstehung untersucht werden. Man darf nicht vergessen, daß sich einerseits ein Deutungswandel mit den Symbolen selbst vollziehen kann, und anderseits, daß, was uns heute als Symbol erscheint, ursprünglich vielleicht gar kein Sinnbild war, sondern tatsächliche Vorgänge enthält, die in anderen Auffassungen und Gesellschaftseinrichtungen wurzeln. Was uns heute als Symbol erscheint, kann somit aus verblaßten Sitten und Einrichtungen hervorgegangen sein. Dafür ein Beispiel.

Bei den Osseten des Kaukasus herrschte die Sitte, daß der von Bluträchern verfolgte Flüchtling ein Asyl fand, wenn es ihm gelang, die Brust der Hausfrau mit seinen Lippen zu berühren. Gehen wir dem Sachverhalt weiter nach, statt zu spekulieren, dann handelt es sich nicht um irgend etwas Sexuelles, sondern darum, daß mit dieser Geste eine Milchbrüderschaft begründet wird. Besonders bei Hirtenvölkern finden wir die Begründung einer künstlichen Brüderschaft durch Milch in dem gemeinsamen Gestilltwerden der Kinder. Auch bei Erwachsenen, und zwar hier in Verbindung mit mutterrechtlichen Gedankengängen. Das Berühren der Brust der Hausfrau soll die Tatsache des Gestilltwerdens symbolisch begründen. Aber dieser Handlung liegt ursprünglich noch nicht der Gedanke eines Symbols

zugrunde, sondern sie wirkte zunächst in dem als wesentlich betrachteten Vorgang des Berührens der Brust mit den Lippen und damit der Begründung einer Verwandtschaft. Erst einer späteren Zeit, der dieser Vorgang als etwas Äußerliches erschien, die das Wesentliche wo anders sah, nämlich in dem tatsächlichen Gestilltwerden, einer solchen Zeit wurde das Berühren der Brust mit den Lippen zu einem »Symbol«. Aber dieses Symbol hatte von früher her noch die Kraft der Wirkung einer Aufnahme in den Verwandtschafts- und damit in den Blutracheverband. Dadurch wurde der Flüchtling des Schutzes von Haus und Sippe teilhaftig, und die erwähnte Handlung ist zum Symbol des Schutzes geworden.

Manchmal müssen wir einer Deutung auch nach verschiedenen Richtungen hin nachgehen. Warum gelten Zwillinge in Westafrika von Lagos bis Benin, wenn sie männlich sind, als Unglück bringend, weibliche als Glück verheißend, männlich-weibliche als neutral? Daß Zwillinge als Unglück betrachtet werden, finden wir häufig. Die rationalistische Erklärung wird in diesem Falle recht haben, wenn sie darauf hinweist, daß Zwillinge infolge der starken Beanspruchung der Mutter leicht zu Krankheit oder Tod, sowohl von Mutter wie von Kindern, führen können. Warum aber bedeuten weibliche Zwillinge Glück? Wahrscheinlich sind dafür mutterrechtliche Gedankengänge und Einrichtungen im Zusammenhang mit dem Verkauf der Mädchen, durch die Geld einkommt, verantwortlich zu machen. Das übrige ist wohl als Ergebnis lokaler Spekulation zu betrachten. Daß dagegen den Zwillingen besondere Kräfte zugeschrieben werden, finden wir häufig. Sie sind eben etwas Außergewöhnliches. In dem Falle von Westafrika hören wir, daß daraus insofern eine Anwendung aus dieser magischen Bedeutung gezogen wird, als Zwillingen gewöhnlich die Heilkunst anvertraut wird.

§ 10. Das Symbol setzt, wie wir sahen, ein Bild aus der Erinnerung, das man auch beim anderen als lebendig annimmt. Symbole sind nicht nur Hilfen für die eigene Erinnerung, sondern auch für die Verständigung mit den anderen, bei denen ähnliches vorausgesetzt wird. Die Symbolbilder sind daher Verständigungsmittel in einer Gedankenwelt, die nicht fest geordnet und noch keine Stabilität erlangt hat.

In diesem Zusammenhang muß man auf die Erscheinung der Eidetik hinweisen, welche zwischen Anschauungsbild und Wahrnehmung einen gleitenden Übergang beobachtet. Wenn wir erwägen, daß Anschauungsbilder den Charakter von Wahrnehmungen bedingen und sogar bis zur Täuschung der Sinne gesteigert werden, als ob man wirkliche Gegenstände wahrnehmen würde, wie das namentlich bei

optischen Bildern häufig festgestellt wurde (Jaensch S. 94), so wird uns der »zauberische« Charakter, die Wirkungskraft verständlich, die als von Bildnissen jeder Art ausgehend im Bereiche der Naturvölker angenommen wird. Dies begründet auch die »Wirkungskraft« der Symbolbilder, sowie der Symbolhandlungen, z. B. des Vorbildzaubers, des Vorsprechzaubers, des Fluches usw.

§ 11. Die kulturellen Voraussetzungen sind, wie wir gesehen haben, andersartig. Doch nicht allein die Inhalte und die Beziehungen der Inhalte unterscheiden die primitive Symbolik von der unter uns herrschenden, sondern auch die Methode des Denkens.

Die Frage bleibt allerdings bestehen, wie weit nicht auch wir uns noch im Alltagsleben primitiver Denkmethoden bedienen. Denn unser wissenschaftliches Denken ist als fachliche und persönliche Spitzenleistung zu werten. Sobald es sich nicht mehr um das Fach handelt, bedienen wir uns bequemer Methoden. Allerdings sind diese der primitiven Denkweise deshalb nicht ohne weiteres gleichzusetzen, weil von den Höchstleistungen des Denkens her eine Ausstrahlung sich geltend macht, die auch dem bequemen Denken gewisse Schranken zieht. Wenn bei uns ein Dichter den Mond besingt und von ihm etwa sagt, daß er »als silbernes Schiff über den Himmel gleitet«, so ist dies ein echtes Symbol, ein Bildausdruck, bei dem die Trennung zwischen Bild und Objekt dank den Spitzenleistungen des Denkens auf verschiedenen Gebieten, wie Astronomie, Optik usw. vollzogen ist. Nicht so war es für den alten Ägypter. Er sah dort wirklich ein Schiff als Mond. Er sah die Tierkreisbilder am Himmel lebendig. Die Zeichen, die er damals gebrauchte, lebten und wirkten. Daher die zauberische Bedeutung. Und weil sie nicht scharf abgetrennt, sondern komplex in ihren Beziehungen waren, funktionierten sie als Sammelsymbole, sie bildeten den Schlüssel zu Gedankengruppen, die durch ihre Tendenz zur Subsumption die Wege zur abstrakten Begriffsbildung erschlossen.

§ 12. Woher stammt aber der ästhetische Reiz, den wir emppfinden, wenn wir Symbole gebrauchen. Warum suchen die Dichter nach gehaltreichen Bildern als Metapher?

Es erfordert vielleicht weniger gedankliche Anstrengung, für einen Gegenstand ein anderes ähnliches Bild zu setzen, eine Bildübertragung vorzunehmen, als ihn begrifflich unterzuordnen. Aber eine solche Bildübertragung trifft uns an einer anderen Seite.

Es handelt sich dabei um eine ganz andere Geistestechnik, die nicht ohne weiteres als Stufe gewertet werden kann. Nicht alle psychischen Wege sind solche des zergliedernden Denkens, sondern auch

die unmittelbare Anschauung der Bildwirkung fordert ihre Rechte. Diese bleiben immer neben dem analytischen Denken bestehen und verlangen geradezu dessen Ausschaltung, wenn wir uns dem Genuß des Bildes hingeben wollen. Unter diesem Gesichtswinkel muß natürlich das Symbol als ästhetische Bildwirkung scharf getrennt werden von dem in einem nicht zergliedernden Denken verwendeten. Dem primitiven Denken fehlt jedoch gerade diese Unterscheidung. Die Kunst verschwimmt in Religion, Zauber, Mythus, Wirkungsbild. Aus diesem Grunde ist auch das echte Symbol, geradeso wie die reine Kunst oder die Betrachtung von Sachverhalten, unter nur rechtlichen Gesichtspunkten, eine Errungenschaft erst späterer Geistesentwicklung.

Erwähnte Schriften: Herbert Basedow, *The Australian Aboriginal*, Adelaide (S.A.) 1925; Elsdon Best, *The Maori (Memoires of the Polynesian Society Vol.* V*)* Wellington (N. Z.) 1924; Kaj Birket-Smith, *Ethnography of the Egedesminde District, in Meddelelsen om Grönland* 66, 1924; Bruno Gutmann, Das Recht der Dschagga 1926; E. R. Jaensch, Die Völkerkunde und der eidetische Tatsachenkreis, Zeitschr. f. Psychologie 91, 1922; A. L. Kroeber, *Handbook of the Indians of California, Smithson. Inst. Bur. Am. Ethn. Bulletin* 78, Washington 1925; Olivier Leroy, *Essai d'introduction critique à l'étude de l'économie primitive*, Paris (Paul Geuthner) 1925; P. Schwarz, Traum und Traumdeutung nach Abdalġanī an-Nābulusī. Z. D. M. G. 67, 1913; Carl Strehlow, Die Aranda- und Loritja-Stämme in Zentralaustralien 1907 ff.; Richard Thurnwald, Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel I, Berlin, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1912.

Mitbericht.

Herbert Kühn:

Symbol in prähistorischer Beleuchtung.

Mit 2 Abbildungen.

Wenn die Ethnologie ein klares Bild des starken Symbolgehaltes primitiver Erlebnisformen geben kann, so muß die Feststellung dieses Gehaltes noch größeres Interesse erwecken in der Vorzeit Europas, einmal weil diese Verhaltungsweisen dann noch rudimentär fortleben müssen in heutiger Zeit unter uns selbst, und zweitens weil die Prähistorie eine Alterschichtung schafft, eine direkte Feststellung des Früher oder Später, eine klare Entwicklungslinie, die bei der ethnologischen Forschung immer nur abgeleitet sein kann. So unterscheiden sich ganz scharf die Bodenbauvölker des Neolithikums mit animistischer Weltauffassung von den nicht seßhaften Jäger- und Sammlervölkern des Paläolithikums, der Eiszeit, mit magischer Weltauffassung.

Die Magie, der Zauber, die Bannung, ist heute ganz unzweifelhaft zu erkennen, so unzweifelhaft, daß eine andere Auffassung nicht mehr denkbar erscheint.

Es ist die eiszeitliche Kunst, die diese Feststellung ermöglicht. Vor einiger Zeit noch konnte man die Kunst des Paläolithikums als eine geschlossene Einheit ansehen. Heute ist das nicht mehr möglich, es heben sich, wie ich an anderer Stelle nachweisen konnte[1]), drei Stilgruppen aus dem Gesamtmaterial heraus, Stilgruppen, die sich sowohl kunsthistorisch-formal wie auch inhaltlich unterscheiden. Sie sind regional bedingt.

Die erste Gruppe, die franko-kantabrische, umfaßt das Gebiet vom kantabrischen Gebirge Nordspaniens über Frankreich, Südengland, Belgien, Deutschland, Mähren, Ungarn bis Rußland. Es erscheint in dieser Gruppe die Skulptur, die Zeichnung und die Malerei, zumeist das Einzelbild.

Die zweite Gruppe, die ostspanische, umfaßt den ganzen Osten Spaniens südlich der Pyrenäen bis nach Gibraltar. Aus dieser Gruppe sind Skulpturen bisher noch nicht bekannt, die Malerei an freien Felswänden — nicht in Höhlen — bevorzugt die Gruppendarstellung, das Zusammen und Gegeneinander der Gestalten.

Die dritte Gruppe, die nordafrikanische, im gesamten Sahara-Atlas-Gebiet verbreitet, und offenbar Lybien bis Ägypten umspannend, kennt ebenfalls nur die Zeichnung und Malerei, es kommen sowohl Einzelbilder wie Gruppenbilder vor.

Bei allen drei Gruppen aber ist der Stil naturnah, das Wirklichkeitsbild suchend, plastische Raumwirkung erstrebend. Die Unterschiede der drei Gruppen liegen in der verschiedenen künstlerischen Problemlagerung, in der stilistischen Zielsetzung. Es sind besonders die Probleme von Farbe, Licht, Raum, Bewegung, die die Differenzierungen schaffen, Differenzierungen, die bei allen Unterscheidungen die unter großem Gesichtspunkt einheitliche Gesamthaltung nicht zerstören. Dieser Einheitlichkeit im Stilwillen entspricht auch eine einheitliche geistige Haltung als Grundvoraussetzung: die Magie. Nicht, daß durch dieses Moment das Künstlerische negiert würde — es wird genau so wenig ausgeschlossen wie in der Gotik, in der die Bildwerke als auf religiöser Grundlage ruhend, doch unzweifelhaft einen künstlerischen Gehalt entwickeln.

Es sind viele Momente, die den magisch-symbolischen Zauber beweisen. Einmal die vielfach in die Tierbilder der Eiszeit eingezeichneten Pfeile, so in der franko-kantabrischen Stilgruppe in Niaux[2]), Ca-

[1]) Herbert Kühn, Kunstgeschichte Alteuropas. I. Teil, Die Kunst des Paläolithikums (Unter der Presse); ders., Beziehungen und Zusammenhänge der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschr. f. Ethnologie 1926, S. 349—367.

[2]) Cartailhac et Breuil, Les peintures gravures murales des cavernes Pyrénéennes. III. Niaux. L'Anthropologie 1908, S. 15—46.

brerets [1]), Isturitz [2]), Pindal [3]), Tuc d'Audoubert [4]), Castillo [5]), La Pasiega [6]).

In der ostspanischen Stilgruppe, südlich der Pyrenäen in der Zone des Capsien, ist das Einzeichnen von Pfeilen noch weit häufiger. Es kommt in der Valltorta-Schlucht [7]) vielfach vor, auch in Alpera [8]) und Minateda [9]). Der häufigste Gegenstand der Darstellung dieser Gruppe ist die Jagd, man sieht auf den Bildern Treibjagden dargestellt, auch einzelne Jäger, die die Tiere jagen oder die Pfeile auf sie abschießen.

Ein zweites Moment, das den magischen Charakter beweist, ist psychologisch ursprünglicher. Es ist nicht nur das Einzeichnen von Pfeilen, die auf die Tiere zufliegen — eine kontemplative Gestaltung —, es ist die Verbindung von Zeichnung und Jagd in eigentümlichster Form: das Schießen auf die Bildwerke. Frobenius [10]) hat das Schießen auf Zeichnungen selbst miterlebt als magischen Zauber vor der Jagd — das gleiche ist für die paläolithischen Epochen nachzuweisen.

Es sind die neuen Funde in Montespan, die den Beweis erbringen. Die Höhle, 1923 gefunden, brachte eine Skulptur [11]), die eine Fülle von Einschußlöchern trug, man hatte auf das Bildwerk geschossen.

Ein drittes Moment sind die Zeichnungen von Jagdgehegen, in denen sich Tiere fangen. Dieser Zauber, der den Fang der Tiere bewirkt, wird deutlich in Niaux, Bernifal und Font-de-Gaume. Aus Font-de-Gaume [12])

---

1) Noch unveröffentlicht.

2) E. Passemard, Les sculptures en ronde-bosse sur pierre de la caverne d'Isturitz. Ipek 1925, S. 44—46, Taf. 6, Fig. 7.

3) Alcalde del Rio, Breuil, Sierra, Les cavernes de la région Cantabrique Monaco 1912, Taf. 39.

4) Comte Bégouen, L'art mobilier dans la caverne du Tuc d'Audoubert (Ariège). Ipek 1926, S. 219—228, Taf. 3.

5) Alcalde del Rio, Breuil, Sierra, l. c. S. 132, Fig. 118.

6) Breuil, Obermaier, Alcalde del Rio, La Pasiega Monaco 1913, Taf. 8.

7) H. Obermaier und Paul Wernert, Las pinturas rupestres del barranco de Valltorta (Castellón), Madrid 1919. Herbert Kühn, Die Malereien der Valltorta-Schlucht. Ipek 1926, S. 33—45, Taf. 15, Abb. 12.

8) Breuil, Serranó, Cabré, Les abris del Bosque à Alpéra (Albacete). L'Anthropologie 1912, S. 529 ff.

9) H. Breuil, Les peintures rupestres de la péninsule Ibérique XI. Les roches peintes de Minatada. L'Anthropologie 1920, S. 1—50.

10) Frobenius, Das unbekannte Afrika, München 1923, S. 34 ff.

11) Bégouen, Les modelages en argile de la caverne de Montespan. Séance de l'Acad. de Inscr. et Belles-Lettres 1923, S. 1—14 (Sonderdruck). Boule, La galerie préhistorique de Montespan. L'Anthropologie 1924, S. 183, Fig. 2. Bégouen et Casteret, La caverne de Montespan 1923, S. 533—545.

12) Capitan, Breuil, Peyrony, La caverne de Font-de-Gaume, Monaco 1910, Taf. 56.

und Bernifal[1]) sind seit langem Bilder bekannt, auf denen ein Mammut in einem Fanggehege gefangen ist. Man hat diese Gehege bis jetzt nicht erkannt und als Hütten angedeutet. Diese Deutung ist aber irrtümlich, wie ich 1926 erstmalig andeuten konnte[2]), es handelt sich nicht um Hütten, sondern um Jagdgehege. Von ethnologischer Seite aus wurde diese Auffassung bestätigt durch Lips[3]), der Einzelheiten nach dem ethnologischen Material nachweisen konnte. Ein solches Fanggehege konnte ich in Niaux bei Tarascon nachweisen. In dem Gehege sitzt ein Tier, das sich gefangen hat. Der Bildzauber umfaßt also nicht nur die Jagd mit Waffen, sondern auch die mit Fallen und Gehegen.

Ein vierter Beweis für das magische Verhalten liegt in dem häufigen Vorkommen von Menschendarstellungen, die Tiermasken tragen. Solche Fälle liegen vor in Combarelles[4]), Altamira[5]), Teyjat[6]), Essing (Bayern)[7]), Hornos de la Peña[8]), La Madeleine[9]).

Zu den besten Bildern gehören die Darstellungen von Lourdes und Trois Frères. In Lourdes[10]) wurde eine Steinplatte gefunden, in die das Bild eines bärtigen Menschen eingraviert ist. Diese Gestalt trägt ein Hirschgeweih und einen langen Tierschwanz. In Trois Frères[11]) erscheint ein ähnliches Bild, der Mensch ist tanzend vornübergeneigt dargestellt, er trägt nicht nur ein Geweih auf dem Kopf, sondern eine vollkommene Tiermaske und ebenfalls einen Schwanz.

Diese Bilder offenbaren deutlich, daß kultische Tänze ausgeführt

[1]) Capitan, Breuil, Peyrony, Les figures gravées à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Bernifal. C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres 1903, S. 219 und 599. Dies., Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthrop. 1903, S. 202—209.

[2]) Herbert Kühn, Zeichen unbekannter Bedeutung in paläolithischer Kunst. Ipek 1926, S. 183, 184.

[3]) Julius Lips, Die Fallen der Naturvölker. Ethnologica 1927, S. 123—272.

[4]) Capitan, Breuil, Peyrony, Les Combarelles, Paris 1924, S. 31, Fig. 17, 18; S. 66, Fig. 65; S. 33—35, Fig. 20; S. 22, Fig. 6; S. 56, Fig. 53; S. 69, Fig. 68.

[5]) Cartailhac et Breuil, La caverne d'Altamira. Monaco 1906, S. 56—57.

[6]) S. Reinach, Cultes, mythes et religions IV, S. 363.

[7]) H. Obermaier, Der skulptierte Rengeweihstab aus der mittleren Klausenhöhle bei Essing (Niederbayern). Ipek. 1927, S. 1—8.

[8]) Alcalde del Rio, Breuil, Sierra, Les cavernes de la région Cantabrique, S. 106, Fig. 96.

[9]) Peyrony et Capitan, Eléments de Préhistoire. Ussel 1923, S. 97, Fig. 55, 1. Capitan, Breuil, Peyrony, Les Combarelles 1924, S. 107, Fig. 99, 4. G.-H. Luquet, L'art et la religion des hommes fossiles. Paris 1926, S. 212, Fig. 112.

[10]) Capitan, Breuil, Peyrony, Les Combarelles 1924, S. 106, Fig. 98, 3. G.-H. Luquet, L'art et la religion des hommes fossiles. Paris 1926, S. 210, Fig. 110.

[11]) Bégouen, Un dessin relevé dans la caverne des Trois Frères à Montesquieu-Avantés. Acad. des Inscr. et Belles-Lettres 1920, S. 303, Fig. 1. Hoernes-Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst. Wien 1925, Anhang S. 669, Nr. 1.

wurden, Tänze, in denen die Menschen die Tiere in ihren Bewegungen nachahmten, in denen sie das Wesen der Tiere annahmen. Es kann kein Zweifel sein, daß hier die geistige Triebkraft die Magie ist, der Zauber, der dadurch, daß er die Tiere gestaltet, sie telepathisch beeinflußt. Diese Gestaltung kann mimisch geschehen und wird dann meistens als Fruchtbarkeitszauber erscheinen.

Wenn die Tiere dem Menschen fehlten, wenn sie seltener wurden, war die Ernährung, war die Existenz bedroht, aller Zauber wird sich also einmal auf die Vermehrung der Tiere, dann aber auf die Jagd, auf das Töten der Tiere erstrecken. Eine Form bedingt die andere. Der Fruchtbarkeitszauber, als lebenschaffendes Moment, hat seinen stärksten Ausdruck im Mimischen, im Tanz gefunden, der Jagdzauber mit dem Ziel der direkten telepathischen Einwirkung auf bestimmte Tiere dagegen im Bild.

Es bestand nun aber die Möglichkeit, beides zu verbinden, das Bildhafte und das Mimische, so daß ein Moment das andere in seiner Wirkung steigerte, ähnlich wie bei dem Jagdzauber das kontemplativ Bildhafte gesteigert wurde durch seine Verbindung mit dem aktiven Moment des Schießens selbst. Ein solcher Fall der Verbindung im Fruchtbarkeitszauber liegt vor in der Höhle Tuc d'Audoubert (Hautes Pyrénées). Hier liegen an ganz versteckter, fast unzugänglicher Stelle, 300 m im Berg gelegen, nur durch einen ganz engen Gang erreichbar, die Skulpturen zweier Bisons. Es ist bedeutungsvoll, daß das eine der Tiere weiblich, das andere männlich ist. Das männliche Tier steht hinter dem weiblichen, es ist im Augenblick des Bespringens mit erigiertem Phallus dargestellt, die Vulva des weiblichen Tieres ist geöffnet. Durch diese Darstellung wurde magisch-symbolisch das Tier zur Fortpflanzung gezwungen, der Geschlechtsakt und damit die Vermehrung wurde durch Zauber herbeigeführt. Und nun eine Tatsache, die diesen Gedanken bekräftigt: um die Skulpturen fanden sich noch die Fußspuren der paläolithischen Menschen, eingedrückt in den lehmigen Boden der Höhle, im Laufe der Jahrtausende getrocknet und erhärtet. Die Fußspuren laufen im Kreis um die Skulpturen herum, nur Hacken: in seltsamer, durch einen bestimmten Tanz vorgeschriebener Haltung und Bewegung haben die Menschen diese Bildwerke umtanzt.

Das letzte Licht in diese Fragen aber bringen die nordafrikanischen Felsbilder, auf denen der magische Vorgang nicht erschlossen zu werden braucht, sondern auf denen er selbst dargestellt ist.

Auf einer Forschungsreise im Frühjahr dieses Jahres (1927) war es mein Ziel, das Alter dieser Felsbilder, die seit langem im Sahara-Atlas-Gebiet nachgewiesen sind, zu bestimmen. Die Bilder galten bisher als neolithisch oder berberisch. Schon vor einiger Zeit habe ich im Gegen-

satz zu der allgemeinen Auffassung darauf hingewiesen, daß die Bilder paläolithisch sein müßten [1]).

Fünf Gründe waren für mich ausschlaggebend, erstens das stilistisch-kunsthistorische Moment. Die älteren Bilder, die unter stilisierten Bildern liegen, sind naturalistisch. Sie haben also den gleichen lebensvollen Stil wie die Bilder der franko-kantabrischen oder der ostspanischen Stilgruppe der Eiszeit.

Der zweite Grund ist paläethnologischer Natur. Auf den Bildern kommt kein Hinweis auf Bodenbau vor, es ist die Welt von Jägervölkern, die sich offenbart.

Der dritte Grund ist faunistischer Art. Auf vielen Bildern erscheint der Altbüffel *(Bubalus antiquus)*, ferner die Bubalusantilope *(Alcephalus bubalis)*. Diese Tiere sind im Neolithikum nicht mehr nachweisbar, es ist anzunehmen, daß sie am Ende des Paläolithikums erloschen sind.

Der vierte Beweis ist ein paläogeographischer. Fast alle dargestellten Tiere können heute im Sahara-Atlas-Gebiet nicht mehr leben, diese Fauna ist bei dem heutigen Klima nicht mehr denkbar, die Tiere setzen eine Landschaft voraus, in der es Flüsse, Seen, Sümpfe gibt. Das deutet aber auf eine andere Zeit als die der geologischen Gegenwart: auf die Zeit des Paläolithikums.

Der fünfte Grund ist ein prähistorisch-archäologischer. Die Grabungen in Tebessa in Algerien, die Debruge ausführte und diejenigen von Reygasse, dessen reiches Material ich in Algier besichtigte, ergaben, daß die Tierfunde am Ende des Capsien nachlassen, ein deutlicher Beweis dafür, daß um diese Zeit die Austrocknung der Sahara begann. Da die Bilder aber vor der Klimaänderung geschaffen sein müssen, können sie nur dem Paläolithikum angehören.

Diese Gründe genügten mir indes noch nicht, ich habe deshalb an den Felsbildern selbst Grabungen gemacht. Die Grabungen, die ich am Djebel de Zenaga bei der Oase Beni Ounif, rund 700 km südlich von Oran und in Tiout bei der Oase Ain Sefra, 600 km südlich von Oran ausführte, ergaben ein ausgesprochenes Capsien, eine Industrie der Eiszeit. Neolithische Industrie, die nach der bisherigen Auffassung zu erwarten gewesen wäre, fehlte ganz. Damit dürfte das paläolithische Alter dieser Bilder einwandfrei erwiesen sein, ich möchte sie die nordafrikanische Stilgruppe nennen [2]).

In dieser Gruppe nun gibt es Bilder, auf denen der Vorgang des telepathischen Zaubers, der magischen Fernwirkung selbst dargestellt

[1]) Herbert Kühn, Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschr. f. Ethnologie 1926, S. 349—367.

[2]) Herbert Kühn, Alter und Bedeutung der nordafrikanischen Felszeichnungen. Ipek 1927, S. 13 ff.

ist. In Tiout gibt es ein Bild, auf dem ein Mann mit Pfeil und Bogen erscheint, der ein Tier schießt, hinter ihm steht eine Frau, die beide Hände erhebt [1]). Eine Linie läuft von der Frau zu dem Mann, sie verbindet beide Gestalten in den Genitalregionen (Abb. 1) [2]).

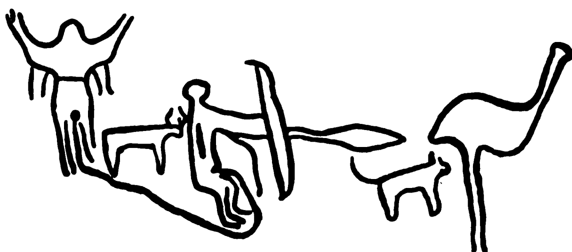


Abb. 1. Darstellung des magischen Vorgangs. Eiszeitliche Felszeichnung. Tiout, Sahara-Atlas-Gebiet. Nach einer Zeichnung des Verf.

Ein anderes Bild derselben Station [3]) zeigt wieder einen Jäger mit Pfeil und Bogen (Abb. 2). Hinter ihm steht in einiger Entfernung die Frau, sie ist vielleicht aus perspektivischen Gründen kleiner gezeichnet als der Mann. Die Frau erhebt wieder die Arme und wieder verbindet beide Gestalten eine Linie in den Genitalregionen.

Diese Szene kommt nun noch dreimal an demselben Fries vor, so daß nicht ein Sonderfall, sondern eine häufige Gestaltung vorliegt, die beweist, daß nicht irgend ein einmaliger Vorgang, sondern eine durchgängige Erscheinung den Bildern zugrunde liegt.

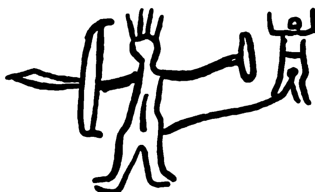


Abb. 2. Jagdmagie. Eiszeitliche Felszeichnung. Tiout, Sahara-Atlas-Gebiet. Nach einer Zeichnung d. Verf.

Durch die Möglichkeit der Datierung dieser Bilder glaube ich diese schwierige Frage, die so lange Problem der paläolithischen Kunstforschung war, eine Frage, über die eine Fülle von Stimmen des Für oder Wider vorliegen, geklärt zu haben. Es ist die Magie, der Zauber, der dieser Kunst zugrunde liegt, es ist geheimnisvolle telepathische Beeinflussung der Tiere, die Bildwerke selbst haben symbolische Kraft. Diese Magie ist die geistige Basis, auf der das Denken, die Weltanschauung der ältesten psychologisch erfaßbaren Menschen auf dieser Erde ruht.

[1]) Flamand, Les pierres écrites 1921, Taf. 36. Frobenius-Obermaier, Hádschra Máktuba, München 1925, Taf. 78.

[2]) Die beiden nachstehenden Abbildungen wurden durch einen Irrtum der Druckerei bereits auf S. 228/29 in den Mitbericht Herbert Kühns zu »Reihung um eine Mitte« eingefügt. Sie werden hier nochmals im gegebenen Zusammenhang gebracht. (D. Herausg.)

[3]) Frobenius-Obermaier, l. c. Taf. 79.

Fritz Strich:

Symbol in der Wortkunst.

(Verhandlungsleiter: Ferdinand Joseph Schneider.)

Die Bildwelt der Dichtung entsteht aus dem Willen des dichterischen Geistes nach einer Welt, in der nur die Gesetze oder Forderungen dieses Geistes gültig sind, in deren Schöpfung und Erlebnis also er sich frei und unbedingt von dem Schicksal der nur empfangenen, erlittenen Welt betätigt. Ich gehe hier nicht darauf ein, wie weit ursprünglichste Dichtung diese Freiheit von der Natur, diese Schöpfung einer bildlichen Gegennatur zu magischen Zwecken, zur Beschwörung und Beherrschung der Natur gebrauchte, indem das Bild nach altem Glauben zum Herrn und Meister über das Ding zu machen vermag. Es läßt sich wohl denken, daß auch eine vorgestellte Handlung, der Kampf etwa von Frühling und Winter gleich einer Zauberformel den Winter fort und den Frühling herbeizwingen wollte. Gewiß ist auch in aller Dichtung bis auf unsere Zeiten hin solch magischer Wille noch verborgen, und was wir manchmal Lehre, Tendenz, oder Absicht einer Dichtung nennen, wird richtiger und besser, wo es sich um wahre Dichtung handelt, als magische Beschwörung durch das Bild zu verstehen sein.

Die Dichtung also ist die Schöpfung einer Welt aus eigener Kraft, nach eigenem Gesetz. Dies ist nicht so gemeint, daß sie nur ein Traum der Phantasie, die Illusion von einer besseren, geistbeherrschten Welt sei. Denken wir an Goethe. Für ihn war die wirkliche Welt so, wie er sie im Bilde schuf. Die Forderung des Geistes sah er in der Natur bereits erfüllt. Aber nur der dichterische Geist, die Intuition, so wußte er, vermag in dieser Welt ihr wahres, geistiges Wesen zu erschauen. Die Dichtung ist die bildliche Gestaltung dieser so erschauten Welt. Vielmehr, da Schauen selber schon ein Schaffen ist: die Schöpfung einer urbildlichen Natur. Die Dichtung also ist das Urbild, die Natur das Bild.

Freilich, auch eine andere Möglichkeit besteht. Wenn Schiller eine urbildliche Natur in seiner Dichtung schaffen wollte, so nicht darum, weil er sie in der gegebenen Welt erschaut hatte und nur in ihrer reinen, wesenhaften Form gestalten wollte. Er vielmehr schuf sie als die Erfüllung und Verwirklichung einer geistigen Forderung, eines aufzustellenden Maßes, eines Ideals. In beiden Fällen aber handelt es sich um die Schöpfung einer geistbeherrschten, geistgeformten Welt. Ich meine das in diesem Sinne: Die nur erlittene Wirklichkeit bietet eine unendliche Fülle von individuellen, verschiedenen und an sich

nichtssagenden Erscheinungen dar. Der schöpferische Geist aber verlangt kraft seines inneren Gesetzes, dessen Verwirklichung allein ihm Freiheit gibt, Einheit in der Fülle, allgemeine Gültigkeit der einzelnen Erscheinung, Ausdruck aller sinnlichen Gestalt, Bedeutung der bloßen Form. Man könnte es auch so bezeichnen: er will alles in die Sprache des Geistes verwandeln. Sprache in jenem weitesten Sinne verstanden, in dem auch ein Leib, eine Geste, eine Handlung, ein Bild sprechend zu sein vermag. Die Fülle soll von Einheit sprechen und der besondere Fall von einem allgemeinen, gültigen Gesetz, der Leib vom Geist.

Diese Verwandlung geschieht durch das Symbol und kann durch dieses geschehen, weil das Symbol Einheit und Fülle, Gestalt und Ausdruck, Form und Bedeutung ist.

Aber diese Forderungen oder Gesetze des Geistes, von denen ich sprach, zielen nicht alle auf den gleichen Punkt. Es ist nicht ihrem Wesen nach die gleiche Forderung, daß ein Leib und eine Handlung Ausdruck habe oder daß die Fülle sich zur Einheit binde oder daß alle sinnliche Erscheinung nur ein Sinnbild und ein Zeichen sei. Es sind verschiedene Möglichkeiten zu verschiedenen Stufen der Vergeistigung, und diese Verschiedenheit bedingt auch den verschiedenen Stil symbolischer Gestaltungen. Ich versuche dies an einer Reihe aufeinanderfolgender Stile aus der deutschen Dichtung deutlich zu machen.

Der Sturm und Drang zunächst zeigt sich von Ausdruckswillen, Ausdruckssucht besessen. Er kann die Welt nur unter dieser Kategorie des Ausdrucks verstehen. Alle leiblich-sinnliche Erscheinung, jede Miene, jede Geste ist ihm nur verständlich durch den Ausdruck einer schöpferischen inneren Kraft. Die Wissenschaften der Physiognomik und der Mimik entstehen in dieser Zeit. Was den stärksten Ausdruck einer Kraft besitzt, das gilt als höchstes Beispiel. Die Dichtung will also eine Welt von stärkster Ausdruckskraft bilden. Das sprechendste Wort, das sprechendste Bild, die sprechendste Gebärde hat gerade Ausdruckskraft genug. Wenn der Dichter des Sturms und Drangs die Natur beseelt, sie vermenschlicht, wie es die einen, vergöttlicht, wie es die andern nennen, so tut er es, weil er die Natur gar nicht anders denn als dynamischen Ausdruck freier, schöpferischer, wollender und handelnder Kräfte verstehen könnte. Solche Dichtung ist gleichsam eine Erneuerung des mythischen Prozesses auf der Stufe der Freiheit. Ein Gedicht des Sturms und Drangs ist also Schöpfung einer Welt, in der jede Handlung, jede Geste und Bewegung, jedes Wort und jeder Rhythmus eine innere Kraft zum Ausdruck bringt. Die Frage ist nur, ob solch charakteristische Dichtung schon als symbolische Dichtung anzusprechen ist. Denn man kann nicht sagen, daß hier der

Leib, das Bild, die Geste, Handlung, eine Kraft bedeutet. Sie sind nicht Zeichen, sondern eben Offenbarungen, Taten, Ausdrucksformen einer Kraft. Man darf hier vielleicht nur von einer Vorstufe der symbolischen Gestaltung sprechen, indem nämlich ein Bild vermöge und als Folge seiner Ausdruckskraft zu einem gültigen Symbol erhoben werden kann.

Für die Klassik jedenfalls bedeutete der Ausdruck einer Kraft noch nichts. Ihre Forderung hieß vielmehr: innere Gesetzmäßigkeit, innere Notwendigkeit, wodurch die einzelne und einmalige Erscheinung allgemeingültig wird. Die unendliche Fülle der Erscheinungen sagte ihr noch nichts. Sie wollte vielmehr das eine Urbild schauen, dessen Verwandlungen erst die Fülle der Bilder ergeben, das Urphänomen, oder den Typus, der jeglicher Gestalt als ihre innere Form zugrunde liegt. Die Klassik wollte in aller Bewegung und Verwandlung den ruhenden, sich selbst gleich bleibenden, ewigen Pol erblicken. Goethe erschaute ihn in dem, was er das Urphänomen nannte; Schiller forderte ihn. Beide aber gaben dem Dichter diese Sendung, Einheit zu bringen in die Fülle, allgemeine Gültigkeit in die besondere Gestalt und Ruhe in die Verwandlung. Sie erfüllten diese Sendung durch symbolische Gestaltung. Goethe nannte die Urpflanze, die seine Intuition in jeder Blume als ihr inneres Maß erschaute, auch die »symbolische Pflanze«. Seine Iphigenie ist der symbolische Mensch: ein besonderer Fall von edler Weiblichkeit, der aber so von allem Zufall, aller Willkür einzelner Gestalt gereinigt ist, daß er die ewig menschliche Idee der Frau repräsentiert. Goethe ist in der »natürlichen Tochter« so weit gegangen, daß er darauf verzichtete, seinen Gestalten überhaupt noch besondere und bestimmte Namen zu geben. Er nannte sie nur Graf, Herzog, Äbtissin, Mönch. Denn, sagte er zu Eckermann, wie hätte er sie mit einem individuellen Namen rufen können, da sie doch etwas darstellen wollen, was es ewig gab und ewig geben wird. Der Name hätte diese allgemeine Gültigkeit ja nur verwischt. Hier ist es demnach so, daß eine einzelne Gestalt kraft ihrer inneren Form und allgemeinen Gültigkeit für die unendliche Vielheit ihrer Gattung stehen und gelten kann, und den ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen bedeutet. Vielmehr: nicht nur bedeutet, sondern ist. Denn alles, was der Gattung angehört, ist auch in solcher einzelnen, besonderen Gestalt enthalten. Sie weist nicht über sich hinaus auf etwas, das sie selbst nicht wäre. Idee und Gestalt, Fülle und Einheit fällt hier ganz zusammen, und wenn man das Wort »Symbol« in seinem wörtlichen Sinne nimmt: Zusammenfall, ob nun von Bedeutetem und Bedeutendem, oder von Vielem in Eines, dann ist allein die klassische Dichtung symbolisch zu nennen.

Symbolisch ist auch, wie die innere, so die äußere Form der klassischen Dichtung. Als Schiller vor den ungeheuren Massen, die er in seinem »Wallenstein« vergegenwärtigen sollte, weil nichts nach klassischem Gesetz unsichtbar außerhalb des Werkes bleiben darf, zunächst ganz ratlos stand, nicht wußte, wie er sie bewältigen sollte, da kam ihm Hilfe aus der Erkenntnis des Symbols, das ihm besonders an der Kunst und Dichtung der Antike aufging. Wenn man, so sagte er damals, einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung der Wirklichkeit an solche Masse und Menge mitbringt, so muß sie mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig in Verlegenheit setzen. Aber man kann mit einem kühnen Griff nur ein paar Stimmen aus der Masse herausnehmen, sie für die ganze Masse gelten lassen, und sie gelten es wirklich. Schiller nannte dies: Einführung symbolischer Behelfe, und ganz in gleichem Sinne setzte Goethe Symbolismus mit Lakonismus gleich. Er fand es bewunderungswürdig, wie auf einem antiken Bildwerk ein Scheiterhaufen durch eine einzige Flamme repräsentiert wird. In seiner Iphigenie hat er den Wahnsinn des Orest durch eine einzige Wahnsinnsszene gestaltet. Bei theatralischen Aufführungen in Weimar wurde die Schlachtmusik durch ein Trompetensignal und die Masse der kämpfenden Heere durch zwei Krieger vertreten.

Für Schiller war es freilich noch eine besondere Frage, ob das Gebiet der symbolischen Dichtung sich auch auf die außermenschliche Welt erstrecken kann, ob etwa eine Landschaft zum Gegenstand eines lyrischen Gedichtes werden könne. Denn die innere Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit, die das klassische Gedicht symbolisch macht, ist nur im Menschen zu finden, während die landschaftliche Natur von Willkür und Zufall regiert ist. Aber durch eine »symbolische Operation«, so zeigt er nun an Matthissons Gedichten, vermag die Landschaft in den Kreis der Menschheit gezogen zu werden: wenn sie nämlich zu einem Ausdruck von Empfindungen oder von Ideen wird. So wie die Musik die inneren Bewegungen des Gemüts durch analogische und äußere Bewegungen versinnlicht, so kann auch eine Landschaft schon durch ihre reine Form zum Ausdruck innerer Gesetzmäßigkeit, Notwendigkeit, Bestimmtheit werden. Die liebliche Harmonie der Gestalten, der Töne und des Lichtes, die Stetigkeit, mit der sich die Linien im Raum aneinanderfügen, ist ein natürliches Symbol der inneren Übereinstimmung des Gemütes mit sich selbst und des sittlichen Zusammenhangs der Handlungen und Gefühle, und in der schönen Haltung eines pittoresken oder musikalischen Stückes malt sich die noch schönere einer sittlich gestimmten Seele.

In welch höchstem Grade aber ein durch dichterische Sprache gestaltetes Bild, wenn es auch außerhalb des menschlichen Bereiches

liegt, zum klassischen Symbol zu werden vermag, das zeigt etwa ein Gedicht wie der »Römische Brunnen« von Conrad Ferdinand Meyer. Es kommt nur eben darauf an, daß solch ein Bild so wesenhaft geschaut und gestaltet ist, daß sein ihm innewohnendes Gesetz gleichsam in die Augen springt. Das Ruhen und Strömen, das Geben und Empfangen des Wassers in den Brunnenschalen wird zum Symbol für das ewige Gesetz allen Lebens, ohne daß man irgend einen Denkprozess von diesem Bilde fort zu etwas außer ihm zu machen hätte. Bild und Bedeutung ist hier ganz zusammengefallen.

Die Romantik dagegen konnte an den völligen Zusammenfall von geistiger Bedeutung und Gestalt nicht glauben und ihn auch nicht wollen. Denn das geistige Prinzip ist für die Romantik nicht das Gesetz oder das Urbild und die ewige Idee der Dinge. Sie glaubte nicht an Urbild und Gesetz. Geist ist für die Romantik ein unendlich schöpferisches, ewig sich verwandelndes Prinzip, und seine schöpferische Kraft beweist sich eben dadurch, daß sie nach keinem Urbild und Gesetz und keinem Maß zu schaffen braucht. Solch Geist also ist niemals durch eine einzelne, geschlossene Gestalt zu repräsentieren, und keine Gestalt vermag es, ihn erschöpfend darzustellen. Die Romantik wollte nicht die Fülle durch ein Symbol zur Einheit bringen, nicht eine einzelne Gestalt zu allgemeiner Gültigkeit erheben, und keinen ruhenden Pol in der Flucht der Erscheinungen festhalten. Wo aber in der Romantik, ob nun aus dem Geiste des Idealismus oder des Christentums, jene dualistische Weltanschauung entstand, für die alle Fülle und Verwandlung nur ein Abfall von der unendlichen Einheit des Geistes oder Gottes und nur ein Schein und Schleier ist, auch da verlor das klassische Symbol seinen Sinn und seinen Zweck. Denn nun war es dichterische Sendung, die Natur aus ihrer Vielheit, Bewegung und Scheinhaftigkeit zu erlösen, indem das dichterische Wort sie ganz in eine reine, geistige Bedeutung, eine Sprache vom Geist oder Gott zu verwandeln suchte.

So also war ein wirklicher Zusammenfall von Sinn und Bild unmöglich. Das Göttliche und Geistige, das jenseits aller Erscheinung erlebt wird, kann niemals in ein Bild eingehen, sondern kann durch das Bild nur angedeutet und geheimnisvoll bezeichnet werden. Keine Sprache ist so bildlich, gleichnishaft, wie die der Mystik. Die Erscheinung aber muß entsinnlicht werden, wenn sie reiner Sinn sein soll. Die romantische Dichtung ist also im klassischen Sinne nicht symbolisch, sondern allegorisch. Das Bild ist nicht, sondern es bedeutet nur. Es hat nicht seinen Sinn und sein Gesetz ganz in sich selbst, sondern weist auf etwas hin, was außer ihm, über ihm gelegen ist. Hier muß denn auch ein Weg vom Bild zum Sinn gefunden werden. Dieser

Weg kann ein logischer Prozeß sein, der den Sinn aus dem Bilde erschließt. Es ist der Weg, der bei solchen Zeichen gegangen werden muß, welche von dem Dichter neu geschaffen wurden. Oder: die Zeichen sind durch Übereinkunft, ob nun einer Gesellschaft oder einer religiösen Gemeinschaft oder eines Bundes festgesetzt und so in ihrer Bedeutung bekannt. Der Schmetterling ist nun Zeichen von der Unsterblichkeit der Seele, die Rose und die Lilie in Tiecks Gedichten deuten den Glauben und die Liebe an. Auch die sogenannten Personifikationen von Begriffen rechne ich hierher. Nur finde ich Begriff ein schlechtes Wort. Denn für den romantischen Dichter sind es nicht Begriffe, sondern göttliche Mächte und Wesenheiten, nur daß die Griechen eben einen Gott des Krieges hatten, hier aber der Krieg selber der Gott ist. Diese geistigen Wesenheiten also, die im Barock, bei Calderon und Gryphius, in den Märchen von Novalis und den Dramen Tiecks als sprechende und handelnde Gestalten in Erscheinung treten: auch sie sind nicht, sondern sie bedeuten nur. Man sieht: Symbol und Allegorie sind in der Dichtung nicht nur verschiedene Darstellungsarten für einen und den gleichen Gehalt. Ein Gehalt kann nicht symbolisch oder allegorisch gestaltet werden. Sie sind vielmehr nur die notwendig verschiedenen Formen für ganz verschiedene Gehalte. Der Krieger, d. h. der kriegerische Mensch kann im Symbol, im klassischen Symbol erscheinen. Der Krieg kann nur durch allegorische Zeichen bedeutet werden.

So hätten wir bisher drei Kategorien, nämlich die des Ausdrucks, der Repräsentation, und der Bedeutung als die Grundlagen der dichterischen Symbolik gefunden. Das 19. Jahrhundert aber zeigt noch eine vierte Möglichkeit. Ich denke an den sogenannten Symbolismus, der sich in Frankreich entwickelte und auf ganz Europa übergriff. Welch dichterischer Wille führt nun hier zu der Notwendigkeit symbolischer Darstellung? Es scheint, als ob der zunehmende Individualismus des 19. Jahrhunderts und damit die wachsende Vereinsamung des Menschen den Dichter dazu treibt, sein eigenstes, persönliches und einsames Erlebnis offenbar zu machen und in anderen Menschen zu erwecken, um sich so aus dem Schmerz der Einsamkeit zu erlösen. Wenn wir die Dichter selbst, Verlaine etwa und Mallarmé befragen, so antworten sie, daß sie mit ihrem Gedicht ein unbestimmtes, dunkles, ganz persönliches und seelisches Erlebnis, eine Stimmung, ein Gefühl und einen Eindruck, nicht rational benennen, sondern magisch übertragen und den gleichen Seelenzustand in einer anderen Seele hervorzaubern wollen. Da aber solch ein magischer Eindruck auf die Seele nicht von dem rationalen Sinn der Sprache ausgeht, sondern nur von ihrem Klang und ihrer Farbigkeit und Bildlichkeit, so sind es Klang-,

Farb- und Bildsymbole, durch welche die Seele erregt werden soll. So wie der Dichter selbst auf Eindrücke und Erregungen mit Klängen, Farben, Bildvorstellungen antwortet, so will er nun umgekehrt durch solche Reaktionen den Eindruck, die Erregung, die Sensation bewirken. Daß es sinnvoll und logisch scheinende Worte sind, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt, darauf kommt es nicht an, und Verlaine nennt seine Gedichte: »Romances sans paroles.« Man sieht: hier ist das Symbol nicht Ausdruck einer Kraft und nicht die Repräsentation von ewig gültigen Ideen, auch nicht das Zeichen von unendlich Göttlichem und Geistigem, sondern es ist das Übertragungsmittel eines individuellen, einmaligen Eindrucks. Die früheren Zeiten wollten im Symbol etwas gestalten und nicht durch das Symbol etwas übertragen, weil die Dichtung selber noch der Ausdruck eines gemeinsamen Erlebens und solche Übertragung also nicht notwendig war. Erst der einsam gewordene Mensch will übertragen und vermitteln. Die früheren Zeiten haben gerade im Symbol die überpersönlichen und bindenden Mächte, ob nun das ewig Menschliche oder das ewig Göttliche, beschworen. Jetzt soll das Symbol ein individuelles Icherlebnis, und zwar in anderen Individuen, erwecken. Die früheren Zeiten schufen bedeutende Zeichen, ob nun die Bedeutung ganz im Zeichen aufging oder über es hinauswies. Jetzt aber soll das Symbol nicht etwas bedeuten, sondern kraft seiner assoziativen Magie, der Magie von Klängen, Rhythmen, Melodien, Farben, einen Eindruck hervorzaubern.

In Stefan George aber gewinnt auch der moderne Symbolismus noch einmal klassischen Charakter. Auch bei ihm freilich ist es das moderne Ich- und Einsamkeitserlebnis, das ihn zu symbolischer Gestaltung führt. Ich erinnere hier an die Teilung, welche Gundolf zwischen »lyrisch« und »symbolisch« macht. Es ist, so sagt er, nicht das spezifische Wesen der Lyrik, Ichdichtung zu sein, denn der Gehalt aller wirklichen Dichtung kann immer nur das Ich des Dichters sein, einerlei ob dieses Ich wie in der Antike nur als der unbewußte oder bewußte Vertreter einer Gesamtheit oder Gottheit redet oder wie seit der Renaissance mehr und mehr den Anspruch auf eine selbständige Geltung erhebt. Der Unterschied ist also nicht der von Lyrik, Epos, Drama, sondern von Lyrik, Symbolik und Allegorie. In der Lyrik nämlich ist dem Dichter sein Stoff unmittelbar durch sein Dasein und sein Erlebnis gegeben: Stoff und Gehalt sind eines. Lyrische Form ist die Darstellung der Erlebnisse dieses Ich in den Schwingungen dieses Ich. Das einzige Sinnbild, dessen das Gesamt-Ich sich bedient, zur Darstellung seines Gehaltes, ist die jeweilige, in Rhythmus oder Melodie verkörperte Bewegung dieses Ich. In der Lyrik ist die Bewegung, die Schwingung selbst schon die Gestaltung: d. h., das bewegte

Ich bedarf keines anderen Materials, keiner Auseinandersetzung mit fremdem Material, um sich auszudrücken und zu verkörpern, als sich selbst. Symbolische Dichtungen dagegen sind solche, welche den Gehalt des dichterischen Ich nicht in den Bewegungen dieses Ichs selber ausdrücken, sondern in einem ihm ursprünglich fremden, erst durch den Gestaltungsprozeß ihm anverwandelten Stoff. Dieser Stoff kann der Natur, der Geschichte oder der Gesellschaft entnommen sein: wesentlich ist, daß er nicht von vornherein mit dem Lebensgesetz, mit dem Dasein und der Erlebnisart des Dichters gegeben ist, nicht ihm angeboren ist. Während also in der Lyrik der einzige Ausdruck, der einzige Leib, die einzige Form des Gehalts — eben des Ichs — dieses Ich selbst ist, prägt es sich hier aus in einem neuen, hinzukommenden Stoff: seine Bewegung erhält Gestalt, Leib, Form durch ein anderes, welches nun zu ihm selbst gehört: das nennt man Symbole. Der Prozeß, durch den ein Dichter fremden Stoff zum Ausdruck eigenen Wesens macht, ist das Übergreifen des angeborenen Formtriebs von dem Bereich des Ichs in die umgebende Welt. Ob nun dieser Trieb die ganze Welt in sein Ich verwandeln oder sich in die Welt verwandeln möchte, ob er das Sinnbild der Welt oder die Welt sein Sinnbild wird.

Ich muß gestehen, daß ich solche Teilung nicht für richtig halte. Ich glaube nicht daran, daß der Gehalt aller wirklichen Dichtung immer nur das Ich des Dichters sein kann. Ich halte diesen Satz vielmehr nur für eine unzulässige Verallgemeinerung eines bestimmten Dichtertypus zum Typus aller Dichter. Es mag einerlei sein, ob das Ich in der Antike nur als der unbewußte oder bewußte Vertreter einer Gesamtheit oder Gottheit redet, oder den Anspruch auf eine selbständige Geltung erhebt. Wenn es aber überhaupt als Ich redet, so ist es eben Lyriker, ganz gleich, in welchem Stoff und Material es sich darstellt. Es gibt aber eine epische und dramatische Welt, die von Homer und Shakespeare etwa, welche nichts als Welt ist und sich so völlig von dem Ich des Dichters losgelöst hat, so ihre eigene und objektive Gültigkeit besitzt, so nichts als den Gehalt der Welt, den ewigen Gehalt von Mensch und Leben und Natur und Gott gestaltet, daß es nur noch ein Wortspiel ist, wenn man sie als das Sinnbild des dichterischen Ich bezeichnet. Diese Anschauung Gundolfs ist nur als die Rechtfertigung des großartigen, aber keineswegs allgemeingültigen Herrscherwillens seines Meisters entstanden, der allerdings die Welt in sich verwandeln, sie zum Sinnbild seines Ich gestalten will. Aber darum ist er eben ein Lyriker und niemals wird ihm ein Drama oder ein Epos gelingen können. Seine Symbolik, d. h. der Ausdruck seines Ichs im Stoff der Welt, in einer Landschaft etwa, ist nicht ein Unterschied

von Lyrik, sondern ist: lyrische Symbolik. Das eben ist so charakteristisch, daß der moderne Symbolismus lyrisch ist, d. h., das Ich des Dichters zu einer sinnbildlichen Erscheinung bringen möchte, was früherer Symbolismus durchaus nicht wollte. Aber Georges Symbolik unterscheidet sich von dem französischen Symbolismus freilich dadurch, daß ihm das Symbol nicht als ein Übertragungsmittel seiner eigenen Eindrücke, zur Erweckung dieser Eindrücke in anderen Seelen dient. Er bejaht seine Einsamkeit und will nichts anderes als sich die Welt aneignen und sie zum Bilde seines Ichs gestalten. Es ist ihm bis zum höchsten Grad gelungen, diese Einheit von Ich und Welt im Symbole herzustellen. Landschaft wurde hier wirklich Seele und Seele wirklich Landschaft. Ich sage »wirklich« und meine es in jenem Sinne, in welchem Hugo von Hofmannsthal es sagte, als er in seinem wundervollen Gespräch über Gedichte die Symbolik eines Georgeschen Gedichtes mit einer Opferhandlung vergleicht: So wie der Hirt der Bibel sein Lamm statt seiner selbst dem Gott zum Opfer bringen kann, weil er in dem Augenblick, da er es tötet, wirklich in dem Tiere stirbt, so fand auch in einem Gedicht Georges die völlige Verwandlung und Verwechslung von Seele und Landschaft statt. Hier darf man also wieder einmal von Symbolik im wörtlichen Sinne des Wortes sprechen, nämlich: als einem Zusammenfall. Nur daß in der klassischen Dichtung Idee und Bild, hier aber Ich und Bild zusammenfällt.

Man beruft sich, wenn man die Dichtung als symbolischen Ausdruck des Ich verstehen will, besonders gern auf Goethe. Aber an Goethes Dichtung möchte ich nun gerade zeigen, wie er durch die völlige Preisgabe solchen Willens zur Ichgestaltung dazu kam, den großartigen Versuch einer entsymbolisierten Sprache und Dichtung zu unternehmen. Ich sagte, Goethes symbolische Welt habe eine höhere Wahrheit als die wirkliche. Sie ist das Urbild, und die Wirklichkeit, das Bild. Aber Goethe, dessen tiefster Trieb der Trieb zur Wahrheit war, blieb auch bei solch urbildlicher Weltgestaltung noch nicht stehen. Man weiß, wie er von symbolischer zu allegorischer Dichtung hinüberging, weil ihm immer mehr die Welt zu einem Gleichnis wurde, einem Gleichnisse nicht seines Ich, aber eines ewig göttlichen Prinzips. So wurde denn auch alle sinnliche Gestalt in seiner späten Dichtung nicht mehr die Ineinsbildung von Idee und Erscheinung, sondern ein Gleichnis und ein Zeichen. Aber dieses war noch nicht seine letzte Stufe. Schon in seiner klassischen Zeit hat Goethe oft genug ein Leid an der Sprache bekundet, und zwar nicht nur, weil die Sprache es nicht vermag, Gestalten schöpferisch aufzubauen, wie es die Plastik kann, sondern gerade wegen ihres symbolischen Charakters. Er wollte die Dinge, wie sie sind, ihr reines Wesen, reines Sein erschauen und

gestalten und sich darum völlig seines Ich entäußern. Kein trübendes, übersetzendes, spiegelndes Mittel sollte zwischen der anschauenden Erkenntnis und der erschauten Welt stehen. So wie Goethe kein Augenglas ertragen konnte, so auch kein Geistesglas. Die Sprache aber empfand er ihres symbolischen Charakters wegen als einen Spiegel, der das Sein der Welt dem Geiste nur im Bilde darreicht. Wenn aber gar die Sprache noch einmal, vom Dichter nämlich, gleichnishaft verwandelt wird, so wird sie also Spiegelung eines Spiegelbildes. Man kann denn auch in Goethes Dichtung einen zunehmenden Verzicht auf Bildlichkeit der Sprache feststellen, wenn man unter Bildlichkeit nicht nur Plastik versteht. Der alte Goethe sah die Welt nur als ein Gleichnis an, aber er wollte darum nicht nur im Gleichnis sprechen, das die Welt ihm bot, im Gegenteil. Er trat, wie er selbst einmal sagte, »aus der Erscheinung zurück«, und wollte auch als Dichter aus der Bildlichkeit der Dichtung zurücktreten. Da trifft er auf die Grenzen der Sprache, die solchen Austritt aus der Bildlichkeit verhindert, und er sucht die Sprache zu entbildlichen, zu entsymbolisieren. Man hat die Sprache seines Alters oft begrifflich und abstrakt genannt; aber das ist keine gute Charakteristik. Es ist Wesenssprache, Seinssprache. Als Beispiel nur jener großartige, so oft zitierte und angegriffene Satz aus dem II. Teile des Faust. »Ein großer Kahn auf dem Kanale ist im Begriffe hier zu sein.« Goethe machte den gewaltigen Versuch zu einer Dichtung, welche nicht mehr die Gestalt zum Ausdruck oder zur Repräsentation oder zur Bedeutung macht, sondern in der die Gestalt nur noch in jenem Sinne da ist, welche das Wort als Übersetzung von Eidos hat. Wenn Leibniz die intuitive Erkenntnis als die höhere von der symbolischen Erkenntnis trennte, so war in diesem Sinn erst Goethes letzte Dichtung aus der Intuition geboren. Jetzt galt es ihm nichts mehr, daß sich die schöpferische Freiheit des Geistes in symbolischer Gestaltung betätigt. Über der Freiheit stand ihm nun die Wahrheit.

Es war ein tragischer Versuch. Denn welche Worte standen, streng genommen, solchem Sprachwillen überhaupt noch zur Verfügung? Die Worte Sein und Wesen.

Ja, diese schöpferische Freiheit des Geistes, in der Sprache nach eigenen Kategorien eine bildliche Welt zu gestalten: wenn diese Freiheit nicht gewollt wird, so wird sie zum Schicksal. Denn, da die Sprache ja auch gar nicht anders kann, als symbolisch zu sein, so wird ihre Freiheit für einen anders gerichteten Willen Notwendigkeit und schmerzliche Grenze; und daß es solchen anders gerichteten Willen gibt, dafür rufe ich zwei Zeugen auf: Dante und eben Goethe. Von Dantes »Göttlicher Komödie« hat Schelling einmal in einer schönen

Abhandlung gezeigt, wie diese Dichtung in plastischer Gestaltung beginnt und immer mehr in einen musikalischen Stil übergeht, je mehr sie sich dem letzten Ziel: der Anschauung der reinen, wesenhaften Wahrheit Gottes nähert. Ich glaube wirklich, in dem letzten Teil, dem Paradiese, den tragischen Kampf des Dichters mit der Symbolik der Sprache und den Versuch ihrer Entbildlichung zu spüren, damit das Unbildliche auch unbildlich benannt werde. Auch Goethes Faust zeigt diesen gleichen Zug zunehmender Vergeistigung und den Weg von der Gestalt als bloßem Ausdruck einer Kraft zum klassischen Zusammenfall von Geist und Bild und weiter zum Auseinandertritt von Geist und Bild im allegorischen Zeichen bis zur reinen Wesensschau und Wesenssprache. Das aber scheint mir der ganz organische und innerlich notwendige Gang des Geistes, und er ging ihn auch in der Aufeinanderfolge der Stile vom Sturm und Drang bis zur Romantik. Ich sehe die Symbolik der Dichtung als den Versuch der Weltvergeistigung an. Sie macht die Erscheinung dieser Welt zuerst zum Ausdruck einer wollenden und handelnden Kraft. Sie steigt zur Einheit von Geist und Leib, um dann den Leib nur noch als Gleichnis und Bedeutung, als Sinnbild eines bildlosen Sinnes zu fassen. Auf diesem Wege muß die Symbolik endlich zu jenem Punkte kommen, wo sie des Bildes entraten und in einer bildlosen Sprache von bildloser Wahrheit sprechen möchte. Dies ist jener tragische Punkt, dem die Symbolik als Vergeistigung zusteuern muß. Ich weiß, daß ich hiermit im Gegensatz zu einer heute weithin herrschenden Anschauung stehe. Stefan Georges Schule sieht die Symbolik nicht als Vergeistigung, sondern als Verleiblichung an. Denn Leib gilt dort als oberstes und heiligstes Gesetz. Ich kann diese Anschauung als Reaktion gegen den romantischen Spiritualismus, den das ganze 19. Jahrhundert zu bekämpfen hatte, wohl verstehen. Aber man vergesse darüber nicht, daß die Romantik nur das konsequente Ende eines Weges war, der eine zunehmende Vergeistigung und nicht eine zunehmende Verleiblichung war, so wie auch Goethe diesen organischen Weg des Geistes ging, und Stefan George selbst: steht er denn heute noch auf jener klassischen Stufe des Zusammenfalles, welche seine Jünger als die einzig menschenwürdige, dichterwürdige betrachten? Nein, auch er hat schon die neue Stufe betreten, auf der solch Zusammenfall nicht mehr möglich ist, sondern der Geist, der keine angemessene Gestalt mehr zu finden vermag, zu dunklen Zeichen greift, und wie lange wird es noch dauern, daß auch dieser Dichter in dem Drang zur reinen Wesensschau und Wesenssprache mit der Symbolik der Sprache schmerzlich ringen wird und die Lehre der Jünger, daß Sprache der vollendete und angemessene Leib des Geistes sei, zuschanden macht. Gewiß: die höchste

Schönheit ist symbolisch, fällt überhaupt mit dem Sinn symbolischer Gestaltung ganz zusammen: ist wie Symbolik, Einheit von Idee und Bild, »Freiheit in der Erscheinung«. Aber immer wird für Menschen, Zeiten, Völker der tragische Augenblick kommen, wo eben Schönheit nicht mehr gewollt wird und nicht mehr als letzter und einziger Wert zu gelten vermag, weil ein Geist sich offenbaren möchte, dem keine Erscheinung und kein Bild genug tun kann.

Mitbericht.

Hermann Pongs:

Die Aufgabe der Mitberichterstattung wird darin gesehen, die Begriffe »Symbol« und »Geist« so einzugrenzen, daß sie auch für die philologische Methode verwertbar werden. Symbolisch betrachten läßt sich jedes Dichtwerk, jedem wohnt »eine tiefere Meinung inne«, wie die Symbolisten es ausdrücken im Programm der ersten »Blätter für die Kunst«. Symbolisch betrachten läßt sich auch die Natur. Volkelt [1]) findet in allem Äußern auf der Welt »die Aufforderung, es als Ausdruck eines Innern zu betrachten«. Auch in der Natur fühlt er »Geist«; und wenn der Dichter die Natur beseelt, so ist es für ihn »der Geist, der in der Natur seinesgleichen erkennt, sich eins mit ihr fühlt, weil sie eine Entwicklungsstufe des Geistes darstellt«. Schließlich greift Friedr. Th. Vischer [2]) bis in die ganz unfreie Form des Bewußtseins zurück, indem er auch den Mythos ins Symbol einbezieht, als die »unfreie Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem«, die »religiös mythische Symbolik«. Solcher Zerdehnung gegenüber scheint mir die Konsequenz einer Abgrenzung gegen den metaphysischen Begriff des Geistes die zu sein, daß man vom »Geist« erst spricht, wo er eine deutliche Form des Bewußtseins darstellt, wo er als Intention im Bewußtsein wirksam wird, nach Goethes [3]) Wort als »das Vorwaltende des oberen Leitenden«. Die Umschichtung, die dies »Vorwalten« bewirkt in der Lebensganzheit, greift über auf die Ausdrucksformen, wendet sie so sehr bis ins Element dem neuen geistigen Sinn-Erleben zu, daß auch der Betrachter der Dichtung in eine Haltung hineingezwungen wird, die sich vom Sinn-Erleben her bestimmt. Nur Dichtwerke solcher Wirkung können als symbolische Dichtwerke auf das Wesen des Symbolischen hin fruchtbar untersucht werden. Der Begriff des Symbols in der Dichtung bestimmt sich danach aus dem deut-

[1]) Volkelt, Symbolbegriff (1876).
[2]) Vischer, Symbol (1887).
[3]) Noten zum Divan (Allgemeinstes).

lichen Verhalten des Dichters zum Sinn seiner Gebilde; »Sinn« verstanden als die immer durchleuchtende Beziehung zu einem oberen Leitenden. Seinen besonders gemäßen Ausdruck findet das symbolische Verhalten als Haltung der Erfahrenheit in der Alterslyrik, in der Epik, gekennzeichnet durch die besondere Pflege des symbolkräftigen »Motivs«, Motiv verstanden als Stoffgegebenheit mit Eigenantrieben, deren innewohnender Sinn dem Sinnerlebnis des Dichters begegnet.

Von dieser Einstellung her sind Dichtungsphänomene wie der Sturm und Drang nicht symbolisch. Auch Strich entzieht die Ausdruckskunst des Sturms und Drangs dem Umkreis des Symbols. Die Folgerung nur wird nicht gezogen, daß sich eine ursprüngliche Bildschaffung des Gefühls wie im Sturm und Drang als selbständiges »urbildendes« Vermögen dem sinnbildenden zur Seite stellt, wie sich beide schon auf den Frühstufen morphologischer Entwicklung aufweisen lassen [1]). Diese Doppelheit berührt sich mit Cassirers Scheidung der Sprache nach Ausdrucks- und Darstellungsfunktion.

Das exemplarische Beispiel eines Übergangs vom Urbilden zum Sinnbilden zeigt Goethes Weimarer Dichtung, bis sie in der Klassik zur bewußten Symbolschöpfung wird, ohne doch die ständige Verbundenheit mit den urtümlichen Ausdruckskräften aufzugeben. Die Kategorie der »Repräsentation«, die Strich einführt als Zusammenfall von Einheit und Fülle im Typus, der zugleich »ist« und »bedeutet«, umfaßt zuviel und zuwenig. Im Bildhaft-Repräsentativen weist sie auf das klassizistische Formideal griechischer Plastik — das die Klassik nur begrenzt umfaßt; wiederum lenkt sie jede Interpretation zwangsläufig aufs Ideenhafte hin und wird dem schöpferischen Symbolursprung, dem Offenbarungswert individuellen Sinnerlebens nicht gerecht [2]). So wird von dieser Kategorie nicht getroffen die eigentümlichste Symbolleistung der deutschen Klassik: im Zurückdringen in die mythische Schicht Sinnerlebnisse zu formen, in denen die Urschauer des Religiösen unvermindert wirken, wie in Iphigeniens »Parzenlied«, in der »Braut von Korinth«, in »Gott und Bajadere«. Und wenn Goethe in seinem Altersstil frei schaltet mit Bildern Bettinens, Gleichnissen des Hafis, Liedern Marianne von Willemers, im Aufheben der individuellen Grenzen von Mein und Dein, um dem Urphänomen nahezukommen, so ist diese Selbst-Repräsentation doch nicht unter die Strichsche Kategorie zu bringen, weil sich hinter dieser Symbolik unerschöpfter mystischer

---

[1]) Pongs, Das Bild in der Dichtung. I. 1927, S. 88, 95, 103, 139.

[2]) Hierzu wäre die genaue Interpretation von Goethes *Sprüche in Prosa* 273 lehrreich.

Tiefsinn birgt. So scheint es gemäßer, für den ganzen morphologischen Ablauf klassischer Symbolik den Begriff der »Sinngebung« einzuführen im Zurückgehen auf das Verhalten des Dichters zum Sinn seiner Gebilde. Die Klassiker finden sich ermächtigt aus der Anverwandlungskraft des Geistes, ihren Sinn in die Welt hineinzuleben oder ihn erkennend herauszunehmen, um ihn dem eigenen Weltbild einzufügen. In diesem Begriff der Sinngebung ist zugleich dann schon mitbestimmt die Gefahr der anthropozentrischen Weltverengung, der der spätmittelalterliche Symbolismus [1]) ebenso wie der Klassizismus verfallen ist.

Der polare Gegensatz der Romantik zur Klassik, den Strich voraussetzt, ist nicht zu der Folgerung geführt, daß auch der Geist hier unter ganz veränderter Form erscheinen muß. Was Goethe »das Vorwaltende des oberen Leitenden« nennt und was die Klassik durchwirkt als Symbiose gleichsam des Menschlichen mit göttlichen Kräften, trifft die Romantik nach Nietzsches Wort »als das Leben, das selber ins Leben schneidet«. Auch Goethe im Beginn seines Geistigwerdens hatte die Spaltung erfahren [*Warum gabst Du uns die tiefen Blicke*], um sie doch ins Ganze des Existenz aufzunehmen in einer Sinngebung, die die Spaltung schließt. Schiller begegnet dem tieferen Geistzwiespalt seiner Natur, indem er ihn als Struktur begreift und benennt als die des »sentimentalischen Dichters«, dem er aus seinem Idealismus die Kraft gibt, die verlorene Einheit in Symbolen der Kunst wiederherzustellen. Das romantische Fühlen aber will nicht die Welt einer gewaltsamen Sinngebung unterwerfen, es will sich offenhalten in metaphysischer Sehnsucht, um das Wirkend-Unendliche in und hinter den Dingen zu erfahren. Die geistige Besinnung als das Erbe der klassischen Epoche wird hier nicht zur ordnenden Kraft, die Weltstoff anverwandelt; sie macht nur die Furchtbarkeit der Entfernung bewußt. Es beginnt die Flucht des Gefühls in den Rausch der momentanen Einsfühlung, ins Erfühlen und Erbilden des »unendlichen Geistes«. Novalis »magischer Idealismus« ist der reifste Ausdruck dieses Willens: hier werden die Motive im Sicheinsenken ins Unbewußte gefunden, erträumt, erahnend erbildet, um aus ihnen verborgenen Weltsinn zu offenbaren in magischer Sinnfindung, deren Formeln magisches Dingsymbol und Wunderverwandlung sind. Wenn Hofmannsthal [2]) den Ursprung des Symbols zurückführt in die orphische Schicht des Selbstopfers im Tieropfer, so zeigt diese in Eins schmelzende Sehnsucht des sentimentalischen Neuromantikers, wie sehr hinter allen

[1]) Huizinga, Herbst des Mittelalters, S. 278.
[2]) Gespräch über Gedichte. Prosaische Schr. I, 91.

Wunderverwandlungen der magischen Sinnbeschwörung die mystische Sehnsucht der Selbstverwandlung lebt; die polare Gegenbewegung romantischen Sinnfühlens zur Anverwandlungskraft des klassischen Geistes. Nur wo diese Selbstverwandlungssehnsucht nicht mehr durchzuspüren ist, wird man von »allegorischen« Gebilden sprechen, deren Bilderfolgen man nach der Bedeutung abtasten muß. So scheint auch Strichs Kategorie der »Bedeutung« für das geheimnisvolle Symbolverhältnis der Romantik zu abstrakt, so wertvoll sie sich in Cassirers systematischem Aufbau der Sprache darstellt. Es ist vielmehr auch hier das Verhältnis des Dichters zum Sinn, als ein Sinnsuchen, Sinnfühlen, Sinnfinden, aus dem sich der Einheitsbegriff dieser Symbolik wird finden lassen müssen.

Für die am dichterischen Phänomen sich orientierende Literaturforschung bleibt neben dem bewußten Verhältnis des Dichters zum Sinn als Grundlage des Symbols zuletzt noch ein anderes Symbolverhältnis aufschlußreich, wie es sich im Gemeinfühlen des Volkslieds zeigt. Hier ist kein Sinngeben und Sinnfinden, sondern ein ursprüngliches Sinn-Haben. Aus dem Ineinandergefügtsein des Menschlichen mit der umgebenden Natur, aus der Erfahrenheit des Miteinander, erwirkt sich ein unmittelbar sinnvolles Sein von unnachahmlich eigner Qualität; eine nicht gedachte, nicht gefühlte, sondern gelebte Sinnbezogenheit, die ein überindividuelles Geistiges im Sein selber aufzeigt, der ewige Leitstern aller Symbolschöpfungen.

Willi Drost:

Form als Symbol.

Mit 2 Abbildungen.

(Verhandlungsleiter: Kurt Gerstenberg.)

Mein Thema »Form als Symbol« zielt auf die symbolische Bedeutung, die der Form schlechthin zukommt. Es will nicht besagen, daß bestimmte Formen andersartige Inhalte symbolisieren können, wie etwa im frühen Christentum der Fisch Christus symbolisierte oder im Barock der Anker die Hoffnung. Das wäre gegenständliche Symbolik. Indem der Mensch des frühen Christentums den Fisch bewußt für etwas anderes nahm und unter ihm verstanden wissen wollte, drückte er doch in der Art, wie er ihn bildete, seinen eigenen Zustand und den Zustand seines Zeitalters unmittelbar aus. Diesen allgemeinen symbolischen Wert der Form meine ich, und damit steht die Form, die gegenständlich symbolische Bedeutung hat, auf gleicher Linie mit allen anderen vom Menschen hervorgebrachten Erzeugnissen. Prinzipiell könnte sich also das Thema auf alle diese sichtbaren Formen

verbreiten, wobei ich die Frage noch außer acht lasse, ob nicht weiterhin eine Deutung der Menschenformen, wie sie die Physiognomik versucht, und schließlich auch der Naturformen an sich möglich sei. Es kann mir nicht darauf ankommen, dieses ungeheure und gänzlich uferlose Thema, wenn auch nur in Stichworten irgendwie entrollen zu wollen. Ich verzichte von vornherein auf inhaltliche Geschlossenheit. Dafür können aber die Worte »Form als Symbol« als die treffendsten Kennworte einer Methode gelten, die sich in den verschiedensten Disziplinen durchzusetzen scheint und die sich mir selbst auf Grund strenger historischer Forschung in der Kunstgeschichte zu bilden beginnt [1]). Ich versuche diese Methode zunächst allgemein zu klären, um sie sodann am praktischen Beispiel zu erhärten, wobei die kurze zur Verfügung stehende Zeit allzu scharfe Rationalisierung der Hauptgedanken und das Fehlen mancher vermittelnder Glieder bei den Schlüssen erklären mag.

Die beiden Begriffe des Themas weisen auf Fragestellung der neueren Forschung hin, die als Gegenpole empfunden werden, nämlich die formale und geistesgeschichtlich ausdeutende Methode. Obwohl Wölfflin seine Grundbegriffe nur aus dem überaus kurzen Abschnitt der Entwicklung von Renaissance zum Barock herauskristallisiert hat, verbindet sich wegen ihrer grundlegenden Bedeutung die Erforschung der Form mit seinem Namen. Das ist aber der wichtige Unterschied von unserem Thema, daß Wölfflin beim Formalen stehen geblieben ist und in seinen Schriften nur sehr passim und vielleicht, was ich nicht beurteilen kann, mündlich dazu geschritten ist, die Form auch als Ausdruck eines Geistigen zu nehmen. Wenn die Form als ein Erzeugnis des Sehens gilt, bleiben wir bei einem Teilgebiet der menschlichen Auseinandersetzung mit der Welt und kommen höchstens, wie auch ausgesprochen wird, zu einer Geschichte des Sehens. Dieses aber mag der Grund sein, weshalb im Weiterverfolgen der Absichten des bedeutenden Forschers eine Art von Stagnation eingetreten ist, oder doch manche gerade von uns Jüngeren unbefriedigt nach neuen Wegen suchen. Denn wir wollen nicht zu einer Geschichte des Sehens, sondern einer Geschichte des ganzen Menschen kommen. Ich könnte die neue Einstellung pointiert so formulieren: was ginge es mich an, ob ein Kunstwerk linear oder malerisch sei, wenn ich nicht wüßte, daß ein anderer Mensch und ein anderes Zeitalter sich im Linearen symbolisierte und ein anderer Mensch im Malerischen.

[1]) Die Anfänge sind in dem bereits 1920 geschriebenen und in der Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft (Bd. XV) veröffentlichten Aufsatz: »Über Wesensdeutung von Landschaftsbildern, aufgezeigt von der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts« zu erkennen.

Deshalb mußte es für Viele eine Erlösung sein, als von anderer Seite gegenüber dem Formalen das Geistige betont wurde, und Dvořák durch seine großzügigen Untersuchungen die Forderung einer Kunstgeschichte als Geistesgeschichte manifestierte. Hier ist im Sinne unseres Themas der Schwerpunkt auf den geistigen Gehalt der Form gelegt, und die Form scheint als Exponent der gesamten geistigen Haltung des Zeitalters zu gelten. Und doch gibt es einen feinen, aber tiefen und innerlichen Widerspruch zu dem hier verfochtenen Programm. Er liegt in dem Weg zur Ausdeutung der Form. Denn Dvořák verläßt recht schnell den Boden des sinnlichen Tatbestandes und fragt bei der Philosophie und überhaupt bei den gedanklich sich aussprechenden übrigen Kulturgebieten um Rat. Er glaubt jene in den Formen enthaltenen Geistigkeit erst dann deuten zu können, wenn er auch die anderen historischen Erscheinungsformen heranzieht. Hier liegt meines Erachtens die Gefahr vor, daß die Forschung von der Vertiefung in die Werke selbst allmählich abgelenkt wird und die Welt der Kunstwerke sowie die Methode ihrer Erforschung die Autonomie verliert. Die Mittel solcher Ausdeutung hängen mit der Methode Diltheys zusammen, der die Erkenntnis des Vergangenen von dem Erlebnis abhängig macht. Alle Kultur offenbare den schöpferischen menschlichen Geist, und um die Erzeugnisse deuten zu können, müßte ich jenen Geist nacherleben. Es ist aber klar, daß der Erlebnisbegriff, ein Begriff, den man später wohl doch aus dem impressionistischen Zeitalter heraus verstehen wird, von dem Kunstwerk ab und zum aufnehmenden Subjekt hinführt, also den Schwerpunkt von der Morphologie zur Psychologie verlegt. Wenn ich auch selbst der Überzeugung bin, daß letzten Endes die Größe eines Vergangenen nur in persönlichem Nacherleben vollständig zu erfassen ist, so erscheint es doch gefährlich zu sein, einen Begriff, der den Gefahren des Subjektivismus ausgesetzt ist, zum Ausgangspunkt einer von allen zu verwendenden wissenschaftlichen Methode zu machen. Er basiert allzusehr nur auf der Persönlichkeit des Forschers. Ist dieser bedeutend wie es bei Dilthey und Dvořák der Fall gewesen ist, so sind naturgemäß auch seine Ergebnisse bedeutend, ohne daß damit schon die Methode gerechtfertigt wäre.

Demgegenüber möchte ich als Ausgangspunkt nichts anderes als die sinnlich anschauliche Welt der Kunstwerke nehmen. Mit aller Hingabe und Vertiefung soll in das Kunstwerk selbst eingedrungen werden und mit allen nur möglichen Hilfsmitteln sein sinnlicher Tatbestand so exakt als irgend möglich festgestellt werden. Was auch immer Geistiges zu sagen ist, muß der Form immanent sein. Die Gestalt des Kunstwerks bleibe der Ausgangspunkt für alle Forschung.

Damit ständen wir vorerst wieder auf dem Boden Wölfflins, der Erforschung der Form. Wie nun aber ist es möglich, zu dem Geistigen zu gelangen, zum Schöpfer des Kunstwerks und zu dem Geist seiner Zeit, wenn Erlebnis und Einfühlung als subjektiv abgelehnt wird und das Herbeiziehen der Gesamtkultur als eine Hintansetzung des sinnlichen Tatbestandes gilt? Da setzt denn recht eigentlich mein Thema ein. Das Kunstwerk ist ein Niederschlag der Auseinandersetzung des Menschen mit der Außenwelt. Die Kunst ist ein Teilgebiet seiner gesamten schöpferischen Reaktion. Dieselbe Konsequenz, die der Mensch in den übrigen Lebensäußerungen unbewußt zu erkennen gibt, wird auch im Kunstwerk vorhanden sein; nicht nur seine Weltanschauung, sein Weltbegriff, sondern überhaupt seine ganze geistige schöpferische Tätigkeit, die Auswahl, die er unter den Dingen trifft, die Art, wie er sie verknüpft, wie er den Stoff bewältigt und formt, alles erhält das genaueste Analogon in der Gestaltung des Kunstwerkes. Somit stellt das Kunstwerk ein sinnliches Abbild seiner Lebenshaltung und -gestaltung dar. In diesem Sinne ist mir Form Symbol. Dabei wird im heutigen Vortrag das weite Gebiet des Gegenständlichen außer acht gelassen, das genau so wie die Form symbolischen Aufschluß zu geben imstande ist. Aber die Erkenntnis der Form erscheint heute wichtiger, erstens weil das Gegenständliche zu allen Zeiten und allzu einseitig bereits in den Vordergrund gerückt, obschon kaum symbolisch ausgedeutet worden ist und, was wichtiger ist, zweitens, weil die Wahl des Gegenständlichen doch ein mehr oder weniger bewußter Akt des Schaffenden ist, in der Form jedoch der Mensch unbewußt das Zeitbedingte seines Zustandes spiegelt. Denn indem der Mensch tief in seiner Zeit wurzelt, stellt er in jedem Falle, wo er sich selbst darstellt, auch sein Zeitalter mit dar. Die Form ist nicht nur Symbol für die Weltanschauung des einzelnen Schaffenden, sondern auch seiner Zeit. Wie das Verhältnis der Einzelpersönlichkeit zur Zeit ist, das wäre in einer eigenen schwierigen Untersuchung zu klären. Nur das sei gesagt, daß die Frage nicht einseitig zu entscheiden ist, sondern es sich um eine, wenn auch ungleiche Beeinflussung beider Teile handelt. Der Mensch ist ein Geschöpf seiner Zeit, das Zeitalter wirkt übermächtig in seiner gesamten Verarbeitung der Welt; aber doch wird auch die einzelne große Persönlichkeit wieder die Zeit beeinflussen, sie wird ihre Physiognomie ein Geringes verändern und ihre Kurve, wenn auch noch so minimal, abirren machen.

Eine kunstgeschichtliche Methode, die Inhalt und Form des Kunstwerks als Symbol der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt auffaßt, breitet den Tatbestand der Kunstwerke erst einmal vor sich aus. Sie läßt alle Dynamik des Werdens außer acht, ebenso die ver-

schiedenartigen Beeinflussungen. Jedesmal von neuem steht die Aufgabe, das Werk als die gestaltete Welt eines Menschen zu nehmen, aus ihm die Merkwelt zu erschließen, die für den Menschen besteht; aus dem Niederschlag seiner Reaktion auf die Außenwelt rückschließend sein eigenes Wesen zu erkennen. Damit frage ich bei keinem der anderen Kulturgebiete um Rat, denn in ihnen wird nur dieselbe Konsequenz der Reaktion auf die Außenwelt und ihrer schöpferischen Verarbeitung zu finden sein. Sie können mir nur als wichtige Bestätigung für die Richtigkeit meiner aus dem autonomen Kunstbestande gezogenen Schlüsse dienen und endlich das Gesamtbild bereichern. Die Wiederholung von Merkmalen in zeitlich nahe zusammenstehenden Werken kann Begriffe finden lassen, die nicht nur für ein Werk gelten, sondern die Physiognomie einer sich zusammenhängenden Epoche charakterisieren; so wie sich auf dem Boden der Zeitstruktur Merkmale finden lassen können, mittels derer die einzelne große Persönlichkeit von ihrer Zeit abzuheben ist. Wenn wir einen großen mit einem mittelmäßigen Zeitgenossen vergleichen, etwa Rembrandt mit Bol, so wird das Gesicht der Zeit in beiden deutlich und gleich sein. Die große Persönlichkeit wird sich aber in ihren Werken sofort durch eine feinere Differenzierung der Zeitstruktur von dem mittelmäßigen Zeitgenossen unterscheiden, wozu noch die bei dem großen Meister unvergleichlich umfassendere Welt der Bildinhalte käme. Damit wäre die Möglichkeit vorhanden, durch die Erkenntnis der Form als Symbol, einbezogen die Bedeutung des Inhaltlichen als Symbol, zu dem Gesicht der Zeit und innerhalb der Zeit auch zu der einzelnen großen Persönlichkeit zu kommen.

Der größte Nachdruck liegt auf dem Ausgangspunkt, dem sinnlichen Tatbestand. Indem alle Erkenntnis nur auf der Ausdeutung dieses Tatbestandes beruht, werden vorläufig die Fragestellungen zurückgeschoben, nach der Konstellation zu forschen, aus der das Kunstwerk entstanden ist, nach den Ursachen, dem Zeitmilieu und schließlich der Entwicklung. Es ist in den Vorträgen unseres Kongresses, besonders naturgemäß bei dem Rhythmusproblem, der Nachdruck durchaus auf den zeitlichen Ablauf, den Perioden, der Entwicklung gelegt worden. Hier wird nun einmal der gegenteilige Standpunkt betont. Hier wird verlangt, das Werk in seiner Gesamtheit, unbekümmert um das Vorher und Nachher, zu deuten. Die vorschnelle Absicht auf Erkenntnis der zeitlichen Abfolge führt davon ab, das Werk als Einmaliges und Ganzes zu verstehen. —

Damit wende ich mich nun selbst dem empirischen Bestande zu und wähle als Beispiel die neuere Malerei, die schon so oft das Operationsfeld für die Bildung neuer begrifflicher Klarheit geworden ist.

Am Ende des 16. Jahrhunderts zeigt der Tatbestand der Bilder ein eigentümliches Formphänomen. Die Bildecken werden mit einem Dunkelton angefüllt, der auch in der Abdunkelung von Lokalfarbe bestehen kann. Diese dunkleren Farbkomplexe vereinigen sich zu einem kurvigen Zusammenhang. Es entsteht somit im Kontrast zu dem rechteckigen Rahmensystem ein neuer, annähernd elliptischer oder ovaler Dunkelrahmen. Der Tatbestand zieht sich durch das ganze 17. Jahrhundert bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts, wobei die Ovalkurve allmählich die Tendenz zeigt, in sich zu undulieren. Die stete Wiederkehr dieses Phänomens beweist, daß es sich nicht um eine zufällige Formgestaltung handeln kann, sondern um eine gesetzmäßige Struktur, die dem Geiste dieser Zeit ganz besonders entsprechen muß. Da auf diesen Tatbestand von der Fachwissenschaft noch kaum mit Bedeutung hingewiesen ist, sehe ich mich genötigt, einige Beispiele zu zeigen,

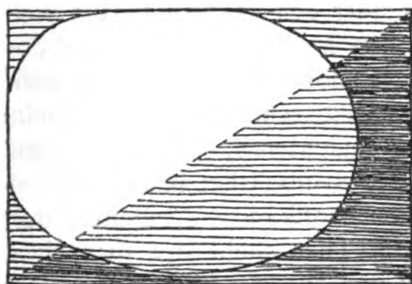


Abb. 1. Typische Barockstruktur.

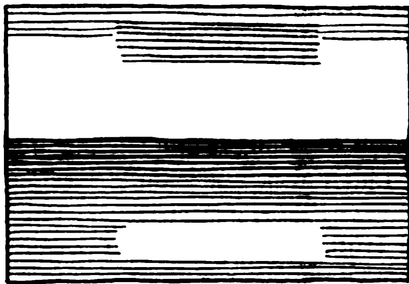


Abb. 2. Struktur einer Landschaft des Klassizismus (C. D. Friedrich).

die ich leicht verhundert- ja vertausendfachen könnte. Die frühbarocke und klassische Landschaftskunst von Coninxloo über Claude bis zu den Rokokolandschaften zeigt mit den dunkleren, ins Bild sich hineinneigenden, rahmenden Bäumen, Boden und Wolken diese Struktur, desgleichen die parallelen Figurendarstellungen von den Caracci bis zu Watteau und Tiepolo. Die Struktur wird durch ein Schema vergegenwärtigt (Abb. 1). Den schroffen Gegensatz zu der eben gekennzeichneten Form repräsentiert eine Landschaft des Klassizismus und der Romantik, z. B. eine charakteristische Meerlandschaft des Kaspar David Friedrich. Statt der ovalen Einrundung durchschneidet eine mittlere Horizontale, die sich an die Rahmenhorizontale angleicht, das Bild von einer Rahmenseite bis zur anderen. Sie bildet den Kontur, der die größte Dunkelheit von der größten Helligkeit trennt (Abb. 2). Vereinzelter gibt es solche Zweiteilung bei anderer Proportionierung in der holländischen Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts, bei Seghers und Goyen z. B. Auch die Heiligenbilder und Historien der

Renaissance und des Klassizismus — also der Zeit vorher und nachher — lassen nichts von dem Geiste der ovalen Abdunkelung der Bildfläche spüren und sind auf große gleichwertige und scharfkonturierte Kontraste gestellt.

Dieses außerordentlich auffallende Formphänomen des ovalistischen Zusammenschlusses der Teile symbolisiert eine bestimmte Geistigkeit. Es äußert sich darin die Kraft, die Gegebenheiten des Daseins zu einer in sich zusammenhängenden, in sich geschlossenen Einheit zu gestalten. Wie der Mensch in der Bildgestaltung sich nicht dem Zwang der Rahmenkanten fügt, die in primitiver Rationalität rechtwinklig aufeinanderstoßen, sondern eigenwillig durch die Ovalabrundung einen neuen Idealkonnex der Teile schafft, so wird er sich auch im Leben nicht von den Ansprüchen einer einfach und klar durchschneidenden Ratio beherrschen lassen, sondern einen idealen Zusammenhang der Dinge erschaffen. Wie die Ovalabrundung mit ihrer konzentrierenden Kraft keine Möglichkeit zuläßt, die Bildwelt über den Rahmen hinaus weiter fortgesetzt zu denken, so muß für den Menschen, der diese Form hervorbringt, die Welt eine in sich geschlossene Einheit sein, außerhalb der nichts sein kann. Diese geschlossene Form ist Gleichnis für ein in sich zusammenhängendes, geschlossenes, endliches Weltbild.

Einen wesentlich andersartigen Geist symbolisiert das Beispiel der Landschaft des Klassizismus und der Romantik mit der scharfen, durch die Horizontale bewirkten Zweiteilung. Hier sucht der Mensch die Elemente des Seins nicht anzugleichen und zu einer Einheit zusammenzufassen; er denkt, er empfindet, er schafft in Gegensätzen, die gegeneinander ausgewogen werden. Die Zweiteilung der Fläche in Hell und Dunkel durch eine einfache Gerade beweist einen starken Zug von Rationalismus, der in klaren, einfachen und rücksichtslosen Gegensätzen arbeitet. Wie die Bildfläche nicht zu einer einheitlichen Form zusammengefaßt wird, kann auch das Weltbild dieses Menschen nicht ein einheitliches, in sich zusammenhängendes Ganzes sein. Die scharfe Zweiteilung seines Werkes steht als sinnliches Zeichen für den Riß da, der durch seine Weltanschauung gehen wird. Er wird überall Dualismus finden, etwa in dem Gegensatz von Diesseits und Jenseits oder dem Gegensatz von Gefühl und Verstand und so fort. Die schroffe Überschneidung der Haupthorizontalen durch die Bildkanten erweist ferner die Unendlichkeit des Weltbildes. Diese Farbkomplexe könnten sich nach rechts und links fortsetzen und ebenso an einer anderen Stelle begrenzt werden. Das besagt, daß der Mensch das Weltall als ein Unbekanntes und Unerforschliches ins Unendliche fortgesetzt glaubt, wo es sich seiner Erkenntnis entzieht. Der Mensch weiß den Stoff nicht mehr formend zu bewältigen. In Parenthese weise

ich auf die Gegenstandsform des Räumlichen hin, die Meeresfläche, die im Bilde klar einen zufälligen Ausschnitt aus der Wirklichkeit darstellt und sich nach beiden Seiten bis ins Unendliche fortzusetzen scheint.

Für die Epoche der ovalistischen Dunkelumrahmung, für das 17. und teilweise 18. Jahrhundert also, ist ein weiteres formales Kennzeichen der relative Einheitston. Für dieses allgemein bekannte und anerkannte Merkmal brauche ich keine Beispiele anzuführen. Während in der Renaissance und im Klassizismus die reinen Lokalfarben in größeren Komplexen wie Rot und Blau auseinandertreten, werden die Farben in der .Epoche dazwischen mehr oder weniger mit Braun durchsetzt und einander angenähert. Auch die Dunkelgrundierung trägt vielfach zum Erzeugen des Einheitstones bei. Was symbolisiert diese Annäherung der Farbelemente? Wie der Mensch die Farben auf der Bildfläche einander angleicht, wird er alle Einzeldinge untereinander angleichen und sie als verwandt ansehen. Er wird die Ähnlichkeit zwischen den verschiedensten Dingen erkennen und wird das Übereinstimmende und nicht das Entgegengesetzte betonen. Das Verhältnis des Farbkomplexes im Bildganzen spiegelt das Verhältnis des Individuums zum Ganzen. Das Individuum wird nicht isoliert, sondern in dem allgemeinen kontinuierlichen Zusammenhang gesehen. In dem formalen Tatbestand kann sich das Zurückdrängen des isolierten Lokalfarbenkomplexes bis zum vollständigen Unterdrücken der Lokalfarbe überhaupt steigern. So z. B. bei Rembrandt. Hier drückt sich formal aus, daß das Gefühl für den Zusammenhang alles Seienden bis zur vollständigen Verneinung des Individuums gesteigert ist. Diese Braunmalerei symbolisiert die Unterdrückung der individuellen Freiheit bis zu Determiniertheit und Fatalismus.

Mit dem ovalen Zusammenschluß und der Angleichung der Farben verbindet sich ein drittes wichtiges Formmerkmal, die Subordination der untereinander unterschiedlichen Teile. Nicht wie in Renaissance und Klassizismus werden untereinander gleichwertige Farbkomplexe wie Rot und Blau gegeneinander ausgespielt, sondern ein Farbfleck dominiert auf der Fläche. Alle andern Farben sind auf ihn abgestimmt und beeinträchtigen nicht seine herrschende Stellung. Gewöhnlich fällt dieser stärkste Farbakzent mit der größten Helligkeit zusammen. Die Helligkeit verebbt nach den Bildrändern zu, bis die einrundende Dunkelheit vor den Rahmenseiten den Abschluß gibt. Als Kardinalbeispiel kann ein Werk Rembrandts wie die Kreuzabnahme gelten, an dem die genannten Formmerkmale deutlich sichtbar werden, die ovale Abdunkelung, das Verschleifen der Farben nach Braun hin und das stufenförmige Schwächerwerden der Farbe und Helligkeit nach

den Bildrändern zu, oder — anders ausgedrückt — die Zentralisation der größten Helligkeit auf die Flächenmitte. Ebenso belegen die Werke des Südens den Tatbestand, z. B. die großen Fresken, auf denen der hellste Fleck in dem Strahl des himmlischen Lichts besteht, welches sich, allmählich ebbend, über Engel und Heilige ergießt (Gaulli). Was symbolisiert die Subordination der Teile oder das Hinarbeiten auf eine monarchische Spitze innerhalb des oval geschlossenen Ganzen? Der Mensch, der die Teile im Kunstwerk subordiniert, wird überhaupt in seinem Dasein ein Faktum dem anderen subordinieren, nicht eines gleichwertig neben das andere reihen. Von jedem Teilgebiet aus, mag es noch so untergeordnet sein, sucht er zum Ganzen vorzudringen. Es spricht daraus ein hoher Grad von Vergeistigung. Das Vergeistigen ist ja eigentlich die Fähigkeit, eines dem anderen unterzuordnen und überall Beziehungen herzustellen, die schließlich ein Ganzes ergeben. Der Kosmos der Bildfläche spiegelt den Kosmos dieses Menschentums: die Stufenfolge vom hellsten Licht bis zum dunklen Abschluß ist analog den unendlichen Abstufungen des Universums vom klaren distinkten Geist bis zur dumpfen Materie. Alle Teile stehen in Relation untereinander und werden beherrscht von einer Zentralmonade, so daß ein unendlich vielgestaltiges, in allen Einzelteilen unterschiedliches und doch zusammenhängendes Ganzes geschaffen wird.

Sind diese Schlüsse, aus der noch vollkommen undifferenzierten Analyse geschlossen, richtig? Ist es möglich, das Kunstwerk als einen Kosmos zu nehmen und im Analogieschluß auf das Weltbild zu schließen, das der Mensch sich geschaffen hat? Ich ziehe, da die Zeit drängt, nur die Aussagen der Philosophie hinzu. Da zeigt sich denn: in derselben Zeit, in der die Bildteile zu einem ovalistischen Ganzen zusammengezwungen werden, also Ende des 16. Jahrhunderts, treten die großen metaphysischen Systeme auf und ziehen sich bis in das 18. Jahrhundert, von Giordano Bruno über Spinoza zu Leibniz und Shaftesbury. Hier hat der Mensch die Kraft besessen, das Universum als objektiv und als eine in sich zusammenhängende Einheit zu sehen. In der Zeit, in der die Bildteilchen einander angenähert werden, wird der alles umfassende Substanzbegriff ausschlaggebend. In der Zeit, in der die Bildteilchen untereinander untergeordnet werden, wird die Konzeption gefaßt, daß das Universum von einem, in unendlichen Abstufungen in Erscheinung tretenden Geiste erfüllt sei. Bis zur wörtlichen Übereinstimmung kann die reine Formbeschreibung des Kunsthistorikers mit der derzeitigen begrifflichen Formulierung des Philosophen konform gehen. Am klarsten hat der reifste Philosoph des Barock, Leibniz, den Gedanken Ausdruck gegeben, daß »alle Substanzen in gegenseitiger Harmonie und Verknüpfung stehen und alle

in sich dasselbe Universum zum Ausdruck bringen, sowie ihre gemeinsame, allumfassende Ursache, damit sie sich einander in der bestmöglichen Weise anpassen« (Briefwechsel mit Arnaud). Die große Anpassung und Angleichung, Hauptbegriffe des Barockphilosophen, sind zugleich Begriffe der reinen Formbeschreibung. Denn die größtmögliche Analogie und Anpassung besteht in den nach Braun tendierenden Farben und den elliptisch und ovalistisch verlaufenden Konturen der Farbkomplexe. Je tiefer in die Form eingedrungen wird, desto erstaunlicher eröffnet sich dieser Gleichklang. Auch die Übersteigerung in der Annäherung der Teile, für die Rembrandt als Beispiel herangezogen wurde und die als Symbol für eine fatalistische Weltanschauung gedeutet wurde, findet ihre Bestätigung, nämlich in dem Vorherrschen der kalvinistischen Prädestinationslehre im holländischen Norden. In der Zeit aber, in der die Ähnlichkeit der Teile und der Zusammenschluß aufhört, hört auch die Erkenntnis von der Objektivität und Einheit des Universums auf. Durch Kant werden die metaphysischen Systeme vernichtet, und, indem alle Erkenntnis den Auffassungsformen des Raums und der Zeit unterworfen wird, die Objektivität des Universums aufgehoben. Ebenso symbolisiert das Verhältnis der Teile des Kunstwerks das soziale Verhältnis der Menschen untereinander. Wenn die monarchische Spitze und das Ineinandergreifen sich unterordnender Teile im Kunstwerk herrscht, muß das Zeitalter zum Absolutismus in irgend einer Form neigen. Wenn die Teile im Kunstwerk auseinanderstreben und sich verselbständigen, löst sich auch der große Staatsorganismus zugunsten der Selbständigkeit des Individuums auf. Damit spiegelt die Auflösung der geschlossenen Ovalform im 18. Jahrhundert auch die Auflösung der absolutistischen Regierungsformen. Wie hier prinzipiell nicht absolute Gleichzeitigkeit zu herrschen braucht, sondern vielfach Verschiebungen eintreten können, dafür verweise ich auf den Vortrag von Professor Frankl, der den Gedanken weitaus feiner durchgeführt hat. Aber alle die Parallelen führen nicht näher in das Kunstwerk hinein. Ich betone ausdrücklich, daß sie nur als Probe und Bestätigung aufzufassen sind.

Wenn auch die skizzierten, allgemein und sofort ins Auge fallenden Formmerkmale und die aus ihnen erschlossene Deutung die Grundlage für die Erkenntnis einer Epoche abgeben — Grundlage in dem Sinne, wie etwa gerade der erste Anblick eines Menschen seine geistige Eigenart oder das erste Sehen eines fremden Landes dessen Physiognomie am treffendsten offenbart und über der ins Einzelne gehenden Bekanntschaft niemals vergessen werden möge —, so beginnt doch nun eigentlich erst die exakte Arbeit der Analyse. Ich kann, in derselben Epoche bleibend, nur den Weg zu solcher Differenzierung angeben.

Es wird nicht unbemerkt geblieben sein, daß die Ovalkurve meines Schemas nicht gleichmäßig von den Bildrändern entfernt liegt, sie begrenzte auf einer Seite eine geraume Dunkelheit, während sie sich auf der anderen Seite kaum vollenden konnte (Abb. 1). Wir haben die sogenannte unsymmetrische Verteilung von Hell und Dunkel auf der Fläche. Ein stets wiederkehrendes Schema ist das Ausspielen eines Helldreiecks gegen ein Dunkeldreieck. Bei den Caracci und Elsheimer findet es sich zum ersten Male klar in der Landschaftskunst, zieht sich dann aber in Landschafts- und Figurenbildern, durch ovalistische Abdunkelung mehr oder weniger zusammengefaßt, durch das 17. und teilweise das 18. Jahrhundert. Diese scheinbare Unsymmetrie ist ein besonderer Fall der Symmetrie, innerhalb derer nur die Tonwerte umgekehrt werden, also Hell mit Dunkel korrespondiert. Dieses Gesetz hat C. v. Lorck, der die Methode der Formausdeutung bereits in exakter Weise bis zu einem hohen Grade ausgebildet hat, mit dem treffenden Namen der polaren Symmetrie bezeichnet und es als Grundstruktur der Renaissancekunst in Anspruch genommen [1]). Daß diese Form auch dem Barock immanent ist, dafür kann ich ein Beispiel bei einem Meister geben, bei dem es wohl am allerwenigsten erwartet wird, bei Rembrandt. In der Nachtwache hat der auffallende Hellfleck des Mädchens einen Dunkelfleck auf der anderen Seite, das Dunkel des Hauptmanns steht neben der Helligkeit des Leutnants und so lassen sich die umgekehrten Entsprechungen bis ins Einzelste verfolgen. Die Form ist Symbol. In dem alten Malerbuch des Lairesse, der das Formgesetz genau kannte, ist bereits auf die Ausdeutung hingewiesen: das Vergnügen der Abwechslung. Es ist die Sucht, etwas möglichst Andersartiges gegen das Bekannte zu stellen. Jedes Ding braucht zum Ausgleich das polar Entgegengesetzte. In dem Innenleben dieses Menschen wird die Ratio mit dem schroffen Ausspielen von einfachen Gegensatzpaaren einen hervorstechenden Zug ausmachen. Eine gewisse Verwandtschaft dieses Formmerkmals mit der klassizistischen Landschaft des Friedrich drängt sich auf, bei der die nähere Analyse übrigens auch einen Austausch von Gegensätzen zeigt (Abb. 2). Damit wäre aufgezeigt, daß die eben hervorgehobene unendliche Stufenfolge und Angleichung im Barock, sowie die Konzentration auf eine monarchische Spitze durch die Gegensätzlichkeit immerhin beträchtlich durchbrochen wird. In der Tat zeigt die ganze Kultur des Barock einen starken Zug von Klassizismus, der sich im Einzelnen nachweisen ließe.

So kann die Analyse der Form immer weitergetrieben werden. Die Farbflecke und ihre Konturen, weiter die besondere Art der Farben,

---

[1]) C. v. Lorck, Grundstrukturen des Kunstwerks. Wildpark 1926.

das Verhältnis der Farbkomplexe untereinander und zum Ganzen immer genauer und differenzierter festgestellt werden. Stets wird die formale Feststellung das genaueste Analogon im Geistigen haben. Und dazu käme das große Gebiet der Inhalte, vor allem das Verhältnis von Körper und Raum und schließlich das literarisch Gegenständliche. Schon aber hat diese auf historischer Grundlage erfolgende Stichprobe ein starkes Abrücken von den Ergebnissen Wölfflins gezeigt. Denn alles, was dort als das Malerische und Unklare charakterisiert wurde, ist hier als Angleichung der Farben und ihrer Konturen festgestellt worden. Und gegenüber der Wölfflinschen offenen Form würde die Ovalumrahmung viel mehr zu dem gegenteiligen Begriff zwingen. Der Raumbegriff, die räumliche Tiefe, ist aber bei meiner Formbeschreibung vollständig außer acht gelassen worden. Wie würde denn der Versuch auslaufen, von den Wölfflinschen Formbegriffen aus auf den Geist des Zeitalters zurückzuschließen? Windelband erkennt z. B. mit Recht der Weltanschauung der Renaissance phantastische Verschwommenheit zu, während das 17. Jahrhundert, was auch die zahlreichen Schriften Diltheys belegen, die wissenschaftliche Reife erlangt habe. Sollte nun aber in einer Zeit die Form klar und geschlossen sein, in der die Weltanschauung verschwommen ist? Sollte in einer Zeit die Form malerisch und unklar werden, in der die Vernunft autonom wird und die mathematische Exaktheit der Wissenschaft sich entwickelt? Hier klaffen Widersprüche und es gibt nur zwei Konsequenzen: entweder sind die Wölfflinschen Formbegriffe dem sinnlichen Tatbestand der Kunstwerke nicht ganz adäquat, oder es ist unmöglich, die Form als Symbol für die Geistigkeit eines Zeitalters aufzufassen. Es ist mit ein Grund, weshalb ich bisher bei der Malerei geblieben bin, weil ich somit hoffen kann, die Quelle dieser Unstimmigkeit einleuchtend zu machen. Wölfflin hat Körper und Raum in der Malerei für formal gehalten. In bezug auf den gegenständlichen Raum muß ich zum Begriff der unbegrenzten Tiefe, in bezug auf das gegenständlich Räumliche und Körperliche zur Unklarheit, zum Malerischen und zur offenen Form für den Barock kommen. Es gilt aber einzusehen, daß diese Formbegriffe bereits feste Vorstellungsformen sind, die eine Welt von Teilen begreifen wollen. Die Bildfläche in der Malerei ist zweidimensional, alles Dreidimensionale wie Körper und Raum, ist auf ihr nur illusionistisch dargestellt. Auf der Fläche gibt es, exakt genommen, nur Farbflecke und ihre Konturen, und ihre Analyse führt zu den eben skizzierten Ergebnissen, die genau mit den übrigen Kulturgebieten übereinstimmen. Auch daß es so schwer wird, Wölfflinsche Grundbegriffe auf außereuropäische Kulturen anzuwenden, wird den hervorgehobenen Grund haben. In den Kulturen, in denen Körper und Raum

nicht zu so festen Kategorien geworden sind wie in der Renaissance, müssen die auf ihnen aufgebauten Begriffe im Stiche lassen. Ich kann auf Plastik und Architektur nicht mehr eingehen. In der Architektur beweist z. B. das Aufkommen der Ovalräume, daß auch hier wie in der Malerei die geschlossene Form vorherrscht, und ich gebe zu bedenken, ob das Vor und Zurück der Teile in Architektur und Skulptur wirklich als eine Auflockerung und Zerstörung der geschlossenen Form aufzufassen ist; ob nicht vielmehr auch hier der Wille vorliegt, alle Teile aneinander anzugleichen und in Beziehungen zu bringen, sodaß ein nach allen drei Dimensionen in sich zusammenhängendes Gefüge entsteht. Auf solche Beziehung aller Teile angesehen, wäre ein Quaderstein nicht mehr geschlossener als ein Rokokoornament. Jedenfalls ergibt sich die Forderung einer Revision der Wölfflinschen Grundbegriffe. Das ist nicht etwa aus Gegensatz heraus gesagt, sondern gerade nun von dem Wunsch getragen, über dem erstaunlichen Fundament, das er geschaffen hat, eine ersprießliche Weiterarbeit möglich zu machen. Dann aber soll allerdings die Form nicht nur Form bleiben, sondern als Symbol der Lebensgestaltung gedeutet werden. Damit wäre eine Versöhnung des formalen und geisteswissenschaftlichen Prinzips in der methodischen Forschung angebahnt. Auf diesem Wege scheint mir auch eine Versöhnung zwischen dem exakten Philologen, dem ausschließlichen Kenner und dem auf das Allgemeine und Geistesgeschichtliche Eingestellten möglich zu sein. Alle Feststellungen, die von dem reinen Materialforscher gemacht werden, ob z. B. ein Maler Leinwand oder Kupfer als Grund benutzt, ob er seine Pinselstriche sorgsam vertreibt oder nebeneinandersetzt, alles das wäre geistesgeschichtlich zu verarbeiten, wenn die sinnliche Tatsache als Symbol aufgefaßt wird. Was das Beispiel mit dem glatten Grund und der glatten Malweise anbetrifft, so äußert sich hier klar ein konventionelles Einordnen des Individuums in die Gesamtheit, während der Pinselhieb auf rauhem Grund einem aufs Individuelle und Persönliche eingestellten Geist adäquat sein muß. So kann jede noch so materialistische Beobachtung der allgemeinen Geisteswissenschaft zugeleitet werden, wenn nur hinter ihr die Frage erhoben wird, was drückt diese Tatsache aus, wofür ist sie Gleichnis, wofür Symbol? Immer steht aber bei dieser ausdeutenden Methode die sinnlich anschauliche Welt der Werke selbst im Vordergrund. Nur durch das genaueste Eindringen in sie selbst läßt sich auf Grund des Analogieschlusses von Sinnlichem und Geistigem in den Schöpfer des Werks und seine Zeit eindringen. Durch solche Betrachtung der reinen Form als Symbol sowie der Inhalte als Symbol ließe sich zu einer geistesgeschichtlichen Kunstforschung kommen, die nicht, wie es bei Dvořák der Fall ist, die

Gefahr in sich birgt, daß das Kunstgebiet seine Autonomie verlöre oder der Rahmen der reinen Kunstgeschichte gesprengt würde.

Mitberichte.

Dagobert Frey:

Der Kunsthistoriker befindet sich in diesem Kreise in einer eigenartigen Lage: er ist gleichsam im Ausland, wenn auch in einem befreundeten und benachbarten, und muß sich einer fremden Sprache bedienen. Dies gibt leicht zu Mißverständnissen Anlaß, wie wir sie ja auch bei den bisherigen Diskussionen mehrfach beobachten konnten. Trotzdem muß der Versuch gewagt werden. Denn ich sehe es als eine der wichtigsten Aufgaben dieses Kongresses an, die leider durch lange Zeit nur allzu gelockerten Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Kunstphilosophie wieder fester zu knüpfen. Gerade in einer Zeit, in der sich die Kunstgeschichte so sehr mit den Fragen ihrer wissenschaftlichen Zielsetzungen und ihrer methodischen Aufgaben beschäftigt, bedarf sie der Philosophie, im besonderen der Asthetik und Kunstwissenschaft, als einer Führerin. Um diesen Kontakt herzustellen, müssen die Philosophen uns zubilligen, daß wir unsere Forderungen und Wünsche bekannt geben, daß wir ihnen sagen, was wir vom Standpunkt unserer Disziplin von ihnen brauchen. Und in diesem Sinne möchte ich auch als Kunsthistoriker zu dem Problem der Form als Symbol Stellung nehmen; ich möchte mir die Frage vorlegen, was der Begriff der symbolischen Form als methodische Grundlage der Kunstgeschichte zu bieten vermag. Nicht darum kann es sich bei der mir so kurz bemessenen Zeit handeln, Probleme zu lösen, sondern auf Probleme hinzuweisen.

Als das Wesentliche einer Ästhetik der symbolischen Formen erscheint mir, daß durch den Symbolbegriff, wie ihn Ernst Cassirer aufgestellt hat, ebenso wie auf erkenntnistheoretischem Gebiete auch auf ästhetischem die »Abbildtheorie« grundsätzlich überwunden, und daß die künstlerische Gestaltungsform auf die spontane geistige Produktivität des schöpferischen Subjektes zurückgeführt wird.

Das Kunstwerk kann in einer ihm entsprechenden Weise nur als Ausdruck und Ergebnis eines schöpferischen Aktes, d. h. als Geschaffenes, verstanden werden; denn nur dadurch unterscheidet es sich vom allgemein ästhetischen Naturobjekt, wobei es fraglich bleibt, inwieweit nicht auch das Naturschöne nur das Ergebnis einer Betrachtungsweise ist, die das Naturobjekt als ideelles, künstlerisches Schöpfungsprodukt ansieht. Wenn vielfach in der modernen Ästhetik, wie z. B. bei Müller-Freienfels, die Erklärung des Kunstwerkes aus dem Vorgang des künstlerischen Schaffens mit der Begründung abgelehnt

wird, daß dieser von zahlreichen komplizierten, außerästhetischen Faktoren durchsetzt sei, und wenn damit auch die Erklärung des Kunstgenießens als Reproduktion des künstlerischen Schaffens abgelehnt wird, so muß grundsätzlich unterschieden werden zwischen einer psychologischen Erklärung des Kunstwerkes aus den individuellen Erlebnissen des Künstlers, die immer nur, wie alle Künstlerselbstbekenntnisse beweisen, für sich allein eine unzulängliche Hilfsquelle der Kunstwissenschaft abgeben können, und der Deutung des Kunstwerkes als Ausdruck eines spontanen, schöpferischen Willens, der in ihm anschaulich enthalten und gestaltet ist. Nicht um die konkrete historische Persönlichkeit des Künstlers handelt es sich bei der rein ästhetischen Betrachtung des Kunstwerkes, sondern um die ideelle Persönlichkeit, als den fiktiven Träger des im Kunstwerk objektivierten künstlerischen Willens. Diese ideelle Persönlichkeit ist zugleich enger und weiter als die historische: enger insofern, als sie keineswegs die ganze Persönlichkeit des Künstlers umfaßt, als im Kunstwerk nur eine bestimmte Einstellung, eine bestimmte Seite seines Wesens zum Ausdruck kommt, weiter als sie sich gar nicht mit einer physischen Person zu decken braucht. Tatsächlich ist der Kunstgeschichte eine solche Auffassung des künstlerischen Subjekts durchaus geläufig, ja unentbehrlich. Denn nur so vermögen wir in einer Gruppe von Kunstwerken das »Kunstwollen« einer Zeit oder einer geographisch bestimmten Landschaft als überindividuelles im Kunstwerk gegebenes Subjekt zu fassen. Aber auch die einheitliche künstlerische Wirkung von Kollektivkunstwerken, die ja in der Kunstgeschichte vor allem des Mittelalters und des Barock eine bedeutende Rolle spielen, findet damit seine Begründung.

Ist so die im Kunstwerke gegebene künstlerische Persönlichkeit für die Kunstwissenschaft allein durch die Form der Wesensdeutung des künstlerischen Objektes definiert, so ist sie für die Kunstgeschichte doch wiederum von der historischen Persönlichkeit nicht zu trennen. Hier klafft der methodische Gegensatz zwischen Kunstphilosophie und Kunstgeschichte, der — mag er noch so verwischt und verschliffen werden — die Kunstgeschichte in allen Zeiten in wechselnder Form und mit wechselnder Schwerpunktverschiebung, durchzieht, und auf den letzten Endes jene beiden gegensätzlichen Richtungen in der Kunstgeschichte zurückgehen, auf die Herr Frankl hingewiesen hat. Nicht um die Alternativfrage kann es sich dabei handeln, ob die Kunstgeschichte sich rein historisch oder kunstphilosophisch einzustellen habe, denn wenn sie das eine oder das andere täte, würde sie aufhören Kunstgeschichte zu sein, sondern darum, wie das Kunstwerk als ästhetisches Objekt zugleich historisches Objekt zu werden vermag,

wie die ideelle künstlerische Persönlichkeit in ihrer historischen Bedingtheit zu verstehen ist. Die Probleme, die sich daraus ergeben, sind vielfach und können hier nicht einmal angedeutet werden.

Aber in gleicher Weise wie aus dem subjektiven Charakter des Kunstwerkes ergeben sich auch aus seinem objektiven Charakter grundsätzliche methodische Fragen. Fassen wir das künstlerische Symbol mit Cassirer als die Verknüpfung eines geistigen Bedeutungsinhaltes mit einem objektiven konkreten Zeichen, so stellt sich dem subjektiven, spontanen Akt der Zeichensetzung das Objekt entgegen, das durch seine symbolische Begabung einen besonderen, über seine konkrete Bedeutung hinausgehenden Inhalt und Sinn erhält. So ist uns in der Struktur der Symbolsetzung jener Dualismus von freier Spontanität des Geistigen und Gebundenheit und Passivität des Sinnlich-Objektiven gegeben, der die Grundform jedes künstlerischen Schaffens bildet, indem einerseits das Kunstwerk nur durch den schöpferischen Willen besteht und nur als Ausdruck dieses Willens Sinn erhält, anderseits dieser Wille durch seine Objektierung im Kunstwerk sich vom Subjekt emanzipiert und als »Geschöpf« selbständig dem Schöpfer entgegentritt. In diesem objektiven Charakter des Kunstwerkes ist es begründet, daß jedem künstlerischen Schaffen das Verlangen nach Wirkung zugrunde liegt, und daß es grundsätzlich immer mit Rücksicht auf ein Publikum erfolgt, wobei dieses Publikum durchaus als ein ideelles zu denken ist. Denn nur insofern das Kunstwerk auf andere wirkt, besitzt seine symbolische Bedeutung auch objektive Wirklichkeit. Auch dieses vom Kunstwerk als Korrelat geforderte Publikum wird für die Kunstgeschichte zum historischen Problem, eine Fragegestellung, die in ihrer methodischen Bedeutung bisher viel zu wenig beachtet wurde und die Grundlage einer Soziologie der Kunst zu bilden hätte.

Der im künstlerischen Schaffen selbst gelegene Gegensatz von Subjekt und Objekt nimmt besondere Form an in der Wechselwirkung des gestaltenden Willens und der Bedingtheit des Materiales. Dieses tritt dem Künstler in seiner kausalen Gebundenheit gegenüber. Aber auch diese materiellen, technologischen Voraussetzungen der künstlerischen Formgebung, die auf den spontanen Gestaltungswillen als objektiver Faktor fördernd oder hemmend, anregend oder umgestaltend einwirken, dürfen nicht als konkrete Gegebenheiten verstanden werden. Die Unzulänglichkeit der materialistisch-technischen Auffassung der Kunst, wie sie Gottfried Semper theoretisch vertreten hat, und die der künstlerischen Entwicklung am Ende des vorigen Jahrhunderts zugrunde liegt, zeigt sich darin, daß sie aus den konkreten Eigenschaften des zu gestaltenden Materiales, beziehungsweise seiner

Bearbeitungsart, allein, gleichsam zwangsweise die künstlerische Formgebung abzuleiten versucht. Auch die Besonderheit des Materiales geht in das Kunstwerk nicht als konkrete Eigenschaft ein, sondern bekommt erst durch die symbolische Bedeutung, die dem Material vom Künstler unterlegt wird, also wiederum durch einen spontanen Willensakt seine bestimmte, für das Kunstwerk entscheidende Auffassung. Das zu gestaltende Material ist für den Künstler nicht schlechthin durch seine konkreten technologischen Eigenschaften bestimmt, wie etwa für den technischen Konstrukteur, sondern hat für diesen eine besondere künstlerisch-ästhetische Bedeutung. Ist diese auch durch die konkrete Eigenart des Materiales bedingt, so ist die künstlerische Idee des Materiales doch nicht mit diesen konkreten Eigenschaften einfach identisch, sondern vermag oft sogar wesentlich von diesen abzuweichen, wie dies vielfach im Verlaufe der Kunstgeschichte zu beobachten ist. So kann etwa ein feinkörniger Stein metallartig oder wachsartig behandelt, eine Mauer entweder als Gefüge einzelner Werkstücke oder als homogene Masse aufgefaßt werden. Für die künstlerische Formgebung ist allein diese dem Material unterlegte Eigenart entscheidend. Damit wird durch den Symbolbegriff tatsächlich der materialistische Standpunkt überwunden, ohne daß die formbildende Bedeutung des Materiales überhaupt ausgeschaltet würde.

Aber das Material ist nicht nur durch die ihm unterlegten symbolischen Materialeigenschaften im Kunstwerk künstlerisch-ästhetischer Wirkungsfaktor, sondern wird darüber hinaus Träger des in ihm vom Künstler objektivierten Gestaltungsprinzipes, das in seiner Bindung an das materielle Objekt als autonomer Faktor dem künstlerischen Willen nunmehr entgegentritt und sich den ihm vom Künstler verliehenen Bedeutungsinhalt formell unterwirft. An den wechselvollen Beziehungsmöglichkeiten des im Kunstwerk objektivierten Gestaltungsprinzipes einerseits zu den konkreten Materialeigenschaften, anderseits zum abbildlichen Bedeutungsinhalt entwickelt sich jene Typologie, die, wenn auch in verschiedener Formulierung, letzten Endes jeder stilanalytischen Untersuchung methodisch zugrunde liegt. Hier erhebt sich ein Zentralproblem der Kunstgeschichte, inwiefern sich in diesen besonderen Beziehungen auch bestimmte Geistesformen, bestimmte Weltanschauungstypen fassen lassen.

Und damit komme ich abschließend zu einer brennenden methodischen Frage unserer Zeit: können wir überhaupt verschiedenartige geistige Erscheinungsformen auf die gemeinsame geistige Konstellation einer Zeit oder eines Volkes zurückführen, d. h. inwieweit kann eine umfassende Geistesgeschichte methodisch begründet werden? Es geht heute ebensowenig an, jedes Übergreifen auf ein anderes geistes-

geschichtliches Gebiet vom Standpunkt eines kleinlichen wissenschaftlichen Partikularismus grundsätzlich abzulehnen, als die Probleme der Geistesgeschichte einem haltlosen Dilletantismus zu überantworten. Im Symbolbegriff scheint eine Denkform gegeben zu sein, die geeignet ist hiefür eine methodische Grundlage abzugeben. Indem wir durch ihn die verschiedenen geistigen Erscheinungsformen bei voller Wahrung ihrer besonderen Struktur auf allgemein gültige Formen des Subjekt-Objekt-Verhältnisses zurückzuführen versuchen, vermögen wir allgemeingültige geistesgeschichtliche Kategorien zu gewinnen, die einen Vergleich über bloße unsichere Analogien hinausheben und auf eine verläßliche wissenschaftliche Grundlage stellen.

Ludwig Coellen:

Die Frage, ob und wie weit Kunst eine Sphäre der Symbolik, die Kunstform Symbol sei, weist geschichtlich zurück auf die Fundierung dieser Lehre in der Ästhetik der Romantiker und der nachkantisch idealistischen Philosophie. Denn nicht darum nur handelt es sich dabei, daß Kunst Ausdruck der Geistigkeit des Künstlers und seiner Zeit sei; das ist sozusagen selbstverständlich. Sondern vielmehr darum, ob die Kunst Ausdruck des Absoluten sei — nach den Worten Solgers etwa: eine Selbstoffenbarung des göttlichen Wesens; nach Hegel: das Scheinen der Idee.

Das ist eine Angelegenheit der Erkenntnislehre und der Metaphysik. Sie entscheidet sich, je nach der angewandten Methode des Philosophierens, auf Grund einer phänomenologischen Wesensschau des Künstlerischen oder auf Grund einer transzendentalen Konstruktion des künstlerischen »Gegenstandes«, jedenfalls auf Grund des Erfahrungssachbestandes der Kunst. Nehmen wir an, daß die Entscheidung positiv ausfalle — und sie kann nur positiv ausfallen — nehmen wir also an, daß die Kunst Ausdruck des Absoluten sei. Dann tritt hier ein höchst bemerkenswerter Unterschied in der Auffassung zutage. Historisch liegt dieser Unterschied vor. Es kann die Kunst aufgefaßt werden unsymbolisch, als geistig endliche Erscheinungsweise des Absoluten, als eine Erscheinungssphäre seines realen Wesens. So nimmt beispielsweise Schelling, vermöge einer wundervoll eindringenden phänomenologischen Wesensschau des Künstlerischen, das Absolute selber als das Weltkunstwerk und die Kunst als die endliche Erscheinung davon. Es kann aber auch zweitens die Kunst aufgefaßt werden symbolisch, als das endliche Scheinen des Absoluten durch die sinnliche Gestalt hindurch. So hat man beispielsweise die Kunstphilosophie v. Hartmanns grundsätzlich als Symbollehre anzusehen. In diesem zweiten Falle also deutet die Kunstform nur hin auf das Abso-

lute, das Absolute scheint durch die Form hindurch. In jenem anderen Falle ist die Form endliche Verwirklichung des Absoluten und nicht mehr nur dessen Symbol.

Wie man sich hier auch entscheiden mag, jedenfalls bedeutet für den Bezug der Kunstsphäre und der Kunstform zum Absoluten die Symbollehre ein Minimum, über das hinaus noch jene andere Konstruktionsmöglichkeit der Kunst als einer Realerscheinung des Absoluten greift, als eines Seinsmodus des Absoluten. Ich habe in meiner Erkenntnislehre in solcher Weise die Kunstsphäre begründet als Realerscheinung des Absoluten. Mir gilt die Symbollehre als unangemessen. Sie reicht deshalb vor allem nicht heran an den Sinn der Kunst, weil sie nicht fähig ist, der Kunst eine notwendige Stelle und Funktion im System der Erkenntnis anzuweisen, weil die Kunst da immer etwas systematisch Zufälliges bleibt. Bei Hegel wird das besonders deutlich. Aber die Kunst ist nichts Zufälliges im System der Erkenntnis, und jede Erkenntniskonstruktion ist falsch, in welcher die Kunst nicht fungiert als unentbehrliches Glied im Ganzen der Erkenntniswelt.

Schon die Anschauung der Gemeinwirklichkeit — des Außenweltdaseins wie des psychischen Geschehens — ist Erkenntnis im wahren Sinne des Wortes: dieses Naturdasein ist da schon und nur gegeben im Stande des Offenbargewordenseins vor dem menschlichen Bewußtsein und in ihm. Aber da ist dieses Naturdasein noch nicht offenbar in seinem Ursprung, in der Entstehung aus seinem Grunde. In der Sphäre der Kunst vollzieht sich diese Offenbarung des Ursprungs. Die Kunstform ist das Produkt einer schöpferischen Anschauung, in welcher das Naturdasein in identischen Bezug gesetzt wird zu seinem unendlichen Grunde. Ist die Gemeinwirklichkeit schon Erkenntniswirklichkeit — unbeschadet ihrer metaphysischen Realität — so ist die Kunstform, das Kunstwerk, diese selbe Erkenntniswirklichkeit, aber mit dem offenbaren Bezug zu ihrem Ursprung, zu ihrem Entstehungsgrunde, zum Absoluten als dem Weltgrunde. Sie ist nicht bloßes Symbol des Weltgrundes. Die Kunstform ist die in der Anschauung offenbare Identität des Grundes und seiner Folge, des Naturdaseins, in der Begrenzung zu einer konkreten sinnlichen Gestalt.

Jedoch, gleichviel ob man die Kunst als Seinsmodus oder nur als Symbolik des Absoluten gelten lassen will, in beiden Fällen führt diese Sinndeutung der Kunst auf die zentrale Aufgabe der Kunstwissenschaft hin: es muß aus der Sinndeutung allgemein der konstitutive Bau der Kunstform abgeleitet werden können und abgeleitet werden. Diejenigen Grundbegriffe, welche allgemein die Kunstform als solche bestimmen, müssen aus dem Bezug der Kunstform zum Absoluten stammen und diesen Bezug in der Erscheinung darstellen. Der Bezug

zum Absoluten muß die allgemeine kategoriale Formgesetzlichkeit des Kunstwerks angeben und ausmachen.

Ich versuche zu skizzieren, wie das geschehen kann. Als Erstes gilt da der Begriff der Formgenese. Das Kunstwerk ist ursprünglich und seiner Eigenart nach Formgenese. In der Beschränkung auf die bildende Kunst, welche man anzusehen hat als ein Schaffen in der Außenraumsphäre, heißt dies: das Kunstwerk ist Raumgenese. Wie ist das zu verstehen? Das Spezifische des Kunsterlebnisses ist phänomenologisch das Moment des Schöpferischen, das Moment der produktiven Anschauung: das ist die Identität des Wirkens und des darin Gewirkten, des Anschauens und des Angeschauten, des Formens und des Geformten. Das schöpferische Anschauen ist da die offenbare Quelle, der offenbare Ursprung und Grund seines Produktes, des Angeschauten — sehr im Gegensatz zur gewöhnlichen Anschauung der Gemeinwirklichkeit. In dieser sind die Gegenstände dem Anschauen nur als ein Fremdes »gegeben«, offenbarungslos in ihrem Ursprung.

Da ergießt und entäußert sich also in der künstlerischen Anschauung das Anschauen selber zu seinem Produkt — darum ist es Formen. Der Grund, das Formen, ist unmittelbar dasselbe wie seine Folge, das Geformte. In der Dauer des Formens wächst die Form auf als das Ergebnis des Formens: das Kunstwerk ist Formgenese. In der Dauer des Formens wächst in der bildenden Kunst der Raum des Werkes auf: Raumgenese.

Beide Momente des Formens und des Geformten sind unabtrennbar voneinander — eine polare Identität. Es ist nicht möglich, das Kunstwerk für sich zu nehmen, abgesondert von seiner Genese in der produktiven Anschauung. Da wäre es nur ein totes Ding für die gewöhnliche Anschauung. Auch wer das Kunstwerk nacherleben will, kann es nur durch den erneuten Vollzug der Formgenese. Und die wissenschaftliche Kunstbegründung hat diese Formgenese als ihren elementaren »Gegenstand« zu nehmen. Der Philosophenschreck des Psychologismus ist damit noch nicht aufgerufen.

In der Formgenese nun ist der Bezug des Kunstwerks zum Absoluten als zum unendlichen Grunde des Naturdaseins ursprünglich angelegt: Formgenese bedeutet Hervorgehen des Daseins aus seinem Grunde; der Grund selber entäußert sich zu seinem Dasein. (Selbstverständlich ist hier immer von Erkenntniswirklichkeit die Rede.) Das produzierende Wirken erscheint in der Formgenese nicht gebunden an den Menschen, insofern er leiblich-seelisch bestimmte Subjekteinheit ist; es erscheint nicht bezogen auf ein zentrales Ich, dem die Außenwelt zu- und gegengeordnet ist. Gerade dieses Ich wird in der künstlerischen Anschauung ausgeschaltet: das produzierende Wirken er-

scheint unmittelbar als der Grund an sich, wie er zu seinem Dasein wird.

Ich kann hier nur andeuten, daß dies nicht etwa bloße Behauptung ist, sondern sich phänomenologisch darstellt in einer Zuordnung von Zeit und Raum, welche in allen Künsten, selbst in der Musik, die Formgenese zur Erscheinung, zur Gestalt bringt: in der Dauer des Formens entsteht hier die räumliche Bestimmtheit des Geformten. Die funktionale Unterordnung der Raumbestimmtheit unter die Dauer ist das fundamentale Erscheinungsgesetz der Kunstform. Darin äußert sich jene Ausschaltung der Ichwelt, der eine andere Zuordnung von Zeit und Raum entspricht.

Ist der Grund also Realgrund des gestalteten Daseins, so heißt das, er hat die Dignität des unendlichen Weltgrundes. Dadurch aber gewinnt die Formgenese den Charakter der Totalität: das formgenetisch offenbar werdende Sichentäußern und Sichbegrenzen des unendlichen Grundes zu einer Mannigfaltigkeit sinnlichen Daseins macht das Kunstwerk zur in sich beschlossenen Welt, zu einer Totalität.

Das Werk der bildenden Kunst beispielsweise ist in eminentem Sinne Raumgenese. Die Quelle des Daseins erscheint hier in der Anschauung als Raumleben, und da sie unendliche Quelle ist, wächst dieses potentiell unbegrenzte Raumleben in einer Mannigfaltigkeit von Einzelformen, in einer Ordnung von sinnlich gegenständlich bestimmten Raumwerten auf zu einem Totalraum. Das Ganze hat den Charakter der Raumtotalität. Das Werk der bildenden Kunst ist die lebendig genetische Synthese der Raumtotalität und der sie konstituierenden Einzelformen zur Einheit einer endlichen, sinnlich erfüllten Raumgestalt.

So haben wir jene Urpolarität festgestellt, welche die Urkategorie der Kunstform bildet: die Formtotalität und eine Mannigfaltigkeit sinnlich gegenständlichen Daseins. Beide Pole werden in genetischer Synthese als dasselbe gesetzt und erscheinen so als Werkgestalt. Der Sinn ist der anschaulich offenbar gewordene Ursprung des Naturdaseins aus dem unendlichen Weltgrund.

Ich weise noch kurz darauf hin, daß damit für die Kunstform zugleich der Charakter des Organismus abgeleitet ist: als der Grund, als die Energie des Formlebens durchströmt und erfüllt die Totalität alles Einzelförmliche des Kunstwerks, und umgekehrt wächst das Einzelförmliche auf zur Totalität als Gestalt — die spezifische Einheitsordnung des Organismus.

Es gründet sich aber eine solche Organismusordnung auf das Individualprinzip. Der Begriff des Organismus ist wesentlich bestimmt durch dieses Prinzip: das Organismusglied ist Individuum. Die Glieder haben in bezug auf das Ganze den Charakter von Individualwerten.

Der Organismus ist Individuengemeinschaft. Die Kunstform ist daher Totalorganismus, welcher genetisch aufwächst als die Gemeinschaft ebenso genetisch aufwachsender Einzelindividuen.

Zum Schluß noch einen kurzen Hinweis auf das Verhältnis dieser allgemeinen Grundbegriffe der Kunstform zu den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen. Die Kunstform im allgemeinen ist eine Abstraktion. In der konkreten Erscheinung ist das Kunstwerk nur da als geschichtliches Individuum. Kunst ist ursprünglich Geschichtsprozeß. Angenommen nun, man sieht in dem Ablauf der Geschichte einen einheitlichen Sinnprozeß oder Gruppen von Sinnprozessen. Dann hat man für das wissenschaftliche Begreifen des Geschichtsprozesses der Kunst kunstgeschichtliche Grundbegriffe festzustellen. Diese kunstgeschichtlichen Grundbegriffe können nur Spezifikationen der allgemeinen Grundbegriffe der Kunstform überhaupt sein.

Das setzt freilich voraus, daß die Kunst ein autonomes oder eigengesetzliches Sachgebiet ist; daß also auch der Sinn des geschichtlichen Kunstprozesses nicht aus einem sachfremden Gebiet stammen kann, etwa aus dem religiösen Gebiet oder einem anderen kunstfremden Kulturgebiet. Dann, wie gesagt, kann die Gesetzlichkeit, welche in dem Geschichtsprozeß der Kunst jeweils waltet, nur geschichtliche Spezifikation der allgemeinen Gesetzlichkeit der Kunstform sein. Oder umgekehrt: die allgemeine Logizität der Form, wie sie sich in allgemeinen Grundbegriffen darstellt, muß in sich die Möglichkeit bieten, sich zu spezifizieren zu einer Logizität des künstlerischen Geschichtsprozesses, welche sich in kunstgeschichtlichen Grundbegriffen darstellt. Anders gesagt: die allgemeine Gesetzlichkeit der Form muß zur Stilgesetzlichkeit konkreszieren können.

Die Urpolarität der Kunstform — die Formtotalität und die einzelförmliche Individuation in bezug auf diese Totalität — hat in der Tat in sich solche Möglichkeit stilgesetzlicher Besonderungen. Ich habe das in meinen kunsttheoretischen Büchern sachlich begründet wie auch durch geschichtliche Analysen aufgewiesen.

Arnold Schering:
Symbol in der Musik.

(Verhandlungsleiter: Werner Wolffheim.)

Wenn ich die Aufgabe, über das Symbol in der Musik zu sprechen, recht verstanden habe, wird das Wesentliche nicht darin bestehen, ganz allgemein vom kunstphilosophischen Standpunkte aus zu reflektieren über die Musik als eine Manifestation des Symbolischen überhaupt — also etwa über die Tatsache, daß Musik, wie jede andere

hohe Kunst, erst Wert gewinnt, sofern sie Symbolkraft entwickelt; dann würde das Thema besser heißen: »Die Musik als Symbol« oder »Das Symbolische der Musik«. Vielmehr glaube ich, unter der selbstverständlichen Voraussetzung, daß das Symbolische nicht nur in jeder Kunst vorhanden ist, sondern geradezu ihr Wesen ausmacht, hier über diejenigen Fälle berichten zu sollen, in denen Symbole in der Musik grundsätzlich und gewissermaßen greifbar in Erscheinung zu treten pflegen. Denn wenn bei einer solchen Gelegenheit ein Fachvertreter gehört wird, so erwartet man, daß er das Thema zunächst vom Aspekt seiner speziellen Kunsteinstellung betrachtet und aus seiner besonderen Erfahrung heraus Dinge mitteilt, die vom Fernerstehenden nicht sofort in ihrer ganzen Fülle überschaut werden können.

In unserm Falle nur die klassische Musik heranzuziehen, ist gefährlich, da sie zur Konstruktion eines Symbolbegriffs reizt, der vielleicht doch nicht das leistet, was er leisten soll. Die Geschichte der abendländischen Musik zeigt ja ein ununterbrochenes Streben nach Vergeistigung ihrer Darstellungs- und Ausdrucksmittel, darin bestehend, daß diese Mittel in immer wechselnder Weise befähigt werden, als Symbol zu wirken. Jede neue Generation schafft sich neue Klangsinnbilder für das, was sie an Geistigem klanglich zur Anschauung bringen will. Und in jedem dieser Klangsinnbilder, deren Zahl Legion ist, steckt etwas von der geistigen und seelischen Substanz, die der betreffenden Generation, dem betreffenden Volke, der betreffenden Rasse usw. eigentümlich ist, so daß der Sinn dieser Klangbilder, streng und theoretisch genommen, völlig, d. h. im Sinne ihres ursprünglichen Wesens eigentlich nur von denen erfaßt werden kann, die diesen besonderen und begrenzten Gemeinschaften angehören. Mit anderen Worten: die musikalische Symbolik (und damit ihr »Verstehen«) ist an die verschiedenen Denkrichtungen und an das musikalische Erfahrungswissen der verschiedenen Zeitalter und Kulturkreise gebunden. Man darf sich nur erinnern, welchem Wandel allein die Tonartensymbolik innerhalb der letzten zwei Jahrtausende unterworfen gewesen ist. Nicht nur schwankt und verfärbt sich der Symbolbegriff selbst fortwährend, auch die Masse der »künstlichen«, historisch bedingten Symbole, die ihn ausmachen, tut es. Jene Symbolik, die wir Menschen der Gegenwart an der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts wahrzunehmen meinen, ist ganz gewiß nicht identisch mit derjenigen, die aus dieser Musik zu eben *jenen* Jahrhunderten gesprochen hat. Sie gehört vielmehr einer ganz anderen Bewußtheitsebene an.

Es ist die Frage, ob es überhaupt überzeitliche Musiksymbole gibt; ob diese nicht vielleicht ausschließlich im Gebiet des primär Sinnlichen zu suchen sind. Daß Musik *nicht* über alle Zeitgrenzen hinaus ver-

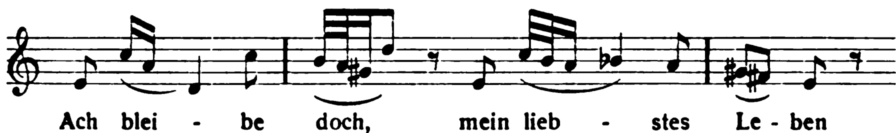
ständlich ist, beruht eben darauf, daß mit dem Wandel der Tonsysteme, d. h. mit dem Wandel der Grundsätze, nach denen die musikalisch brauchbaren Töne einem vernunftgemäßen Zusammenhang eingeordnet werden, auch der Schlüssel für einen zum mindesten sehr großen Teil der zeitgebundenen Symbolik verloren geht. Nur unter günstigen Bedingungen kann es glücken, — wenn wir an die Palestrina-, an die Bachrenaissance des 19. Jahrhunderts, an die immer mehr erwachende Sympathie für die Musik des Mittelalters denken, — durch philologische, kulturgeschichtliche und stilkritische Arbeit einen Teil dieser verlorengegangenen alten Symbolwelt doch wieder zu erschließen und auf Grund einer dadurch geschaffenen neuen Aufnahmedisposition der betreffenden Musik den Weg zu unserer Seele zurückzubahnen. Daß Nichtwissen um alte Symbole Gleichgültigkeit und Unverständnis erzeugt, beweist als Beispiel für viele gerade das Schicksal der Bachschen Werke nach seinem Tode. Die Geschichte der Wiederbelebung Bachs im 19. Jahrhundert läuft parallel der Wiederentdeckung der musikalischen Symbolik der Barockzeit, und es ist von hohem Interesse zu sehen, wie die verflossenen vier Generationen seit Forkel und Mendelssohn über Robert Franz und Philipp Spitta hinweg bis A. Pirro und Albert Schweitzer jede in ihrer Art versucht haben, sich mit dieser Symbolik auseinanderzusetzen, und wie wir heute darnach ringen, sie unsererseits noch schärfer und eindeutiger zu fassen.

Auch in der Musik ist das Symbolische im engeren Sinne vom Hinzutreten von Bedeutungsvorstellungen abhängig. Oder besser: sie wird durch solche überhaupt erst vermittelt. Ich kann Volkelt nicht beipflichten, wenn er (I, 169) bei der Musik vom »Typ der fehlenden Vorstellung« spricht, d. h. daß sich Bedeutungsgefühle wie »ernst« oder »traurig« unmittelbar, ohne Vermittlung von Bedeutungsvorstellungen an die erklingenden Töne anschließen. Vielmehr: ohne noch so schwache Bedeutungsvorstellungen, z. B. von menschlichen Lautbildern, Naturlauten und ähnlichem, die uns durch das musikalische Erfahrungswissen, durch Bildung und Übung zukommen, wird der Hörer niemals zum Erfassen auch solcher Tongebilde kommen. Dies leugnen, hieße eine Art Rauschzustand beim Hörer als normal erklären, einen Zustand, der unter Umständen manchmal erfreulich, auch wohl beglückend sein kann, aber doch für die Entscheidung der Frage nach der zuständlichen Symbolik nicht mitspricht.

Jedes Element der Musik, sei es, welches es wolle, ob Rhythmus, Zeitmaß, Dynamik, Klangfarbe, Tonart, Melodie, Harmonie, kann zum Träger eines Symbolischen erhoben werden, denn jedes reicht als ein Sinnliches hinab in die Tiefen unseres physischen und seelischen Lebens und ist infolgedessen einer höheren Deutung zugänglich.

Jedes hat seinen besonderen Bezirk von Symbolmöglichkeiten, der freilich nicht streng abgegrenzt ist, sondern mit den Bezirken der anderen Elemente in so naher Verbindung steht, daß die Symbole verschiedener Kreise in mehr oder weniger starker simultaner Häufung, gleichsam in Überlagerung auftreten können. Gerade in dieser Möglichkeit, Symbole verschiedenster Geltung gleichzeitig in Erscheinung treten zu lassen, beruht, wie mir scheint, eine Eigenart der Musik.

An einer sinngemäßen Unterscheidung von Vorstellungs- und von Stimmungs- oder Affektsymbolik glaube ich dennoch festhalten zu dürfen. Wenn z. B. Bach in der Altarie der Kantate »Lobet Gott in seinen Reichen« folgenden Melodiezug schreibt:



so tritt in diesem Falle ein reines Vorstellungssymbol mit einem Affektsymbol gleichzeitig auf. Die gewundene, von der Höhe zur Tiefe und wieder zur Höhe strebende Linie vermittelt eine gewisse greifbare, plastische Bildlichkeit, nämlich die Vorstellung des Händeringens, die bei Bach in ähnlichen Fällen stets aufzutreten pflegt. Der melodisch-dynamische Zug dagegen, die Wahl der großen und kleinen Intervalle, das seufzende Aufschlagen bei »doch«, die Wendung auf »lieb-« enthält die symbolische Andeutung der seelischen Depression, der Eindringlichkeit oder Inbrünstigkeit des Bittens, also des Affekts. Daß auch in diesem zweiten Falle eine Bedeutungsvorstellung nicht ganz fehlt, ist sicher. Nur tritt sie so dunkel, so leise anklingend hinzu[1]), daß man sie beinahe als unwesentlich ausschalten kann. Behandelt die Romantik einen solchen Text, so pflegt sie mit dem bloßen Affektsymbol auszukommen.

Ein anderes, leicht verständliches Beispiel steht bei Beethoven an jener Stelle des Chorsatzes »Meeresstille und glückliche Fahrt«, wo die »ungeheure Weite« des windstill daliegenden Meeres durch einen mächtigen, grotesken Sprung in allen vier Stimmen und zugleich durch ein plötzliches Crescendo vom p zum FF versinnbildlicht wird. Der Sprung an sich ist ein Vorstellungssymbol (»ungeheure Weite«), das aber durch die Intervallspannung und den dynamischen Ausbruch

[1]) Weil wir für die Beurteilung von musikalischen Affektäußerungen aller Art ein ebenso blitzschnell reagierendes Verständnis haben wie für das menschliche Mienenspiel.

zugleich zu einem Affektsymbol (Entsetzen vor der Erhabenheit des Naturschauspiels »Meer«) geprägt wird.
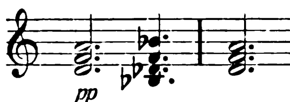
Fälle dieser Art von Symbolik, die ich, wie schon betont, als Symbolik im engeren Sinne dem Symbolischen im weiteren, übergeordneten, metaphysischen Sinne gegenüberstelle, bilden freilich nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus den überhaupt vorhandenen Möglichkeiten musikalischer Symbolbildung. Erfassen lassen sich diese bis zu gewissem Grade, wenn man die einzelnen Elemente daraufhin und im Hinblick auf die vorhandene Literatur aller Zeiten und Völker prüft. Und da ergeben sich denn, will mir scheinen, vier große Kategorien von Symbolmöglichkeiten, die ich (nicht im wertenden, sondern in rein ordnendem Sinne) staffeln möchte in eine Symbolik ersten, zweiten, dritten, vierten Grades. Diese Staffelung ergibt sich von selbst nach dem Grade der Geistigkeit oder Bedeutungsfülle, die dem Symbolzusammenhang anhaftet oder anhaften kann. Denn, wie ich schon sagte, ist die Geschichte der Musik nichts anderes als die Geschichte des Strebens, der gestalteten Tonwelt immer stärkere Geistigkeit mitzugeben. Und da schließlich nicht einzusehen ist, warum eine mannigfaltig rhythmisierte Negermelodie oder eine schlichte ambrosianische Hymne nicht ebenso der lebendigen Kunst zugerechnet werden sollte wie etwa Wagners Tristanvorspiel, so muß es denkbar sein, jegliche Musik, sofern sie überhaupt unter den Begriff Kunst fällt, in dem einen oder andern Symbolkreis oder gar in mehreren unterzubringen. Jene Staffelung leistet das. Sie spiegelt den Aufstieg aus dem Primitiven, Ursprünglichen zum geistig Verknoteten höchster Potenz, als deren Gipfel bis zur Stunde Sebastian Bach dasteht.

Das erste Gegebene ist jederzeit der augenblicklich gegenwärtige, d. h. gehörte Klangzug der musiksinnlichen Erscheinung. Er kann entweder einstimmig oder mehrstimmig verlaufen. Als bloßes akustisches Phänomen ist er zunächst jeder Symbolbedeutung bar. Aber entweder sofort, d. h. zwangsweise, oder allmählich tritt zu ihm als zweiter Bewußtseinsvorgang das Erkennen des Tonzugs als »Kundgebung einer vitalen Bewegtheit«. Er wird Sinnbild irgend einer, wenn auch sprachlich nicht fixierbaren bewegten Innerlichkeit. Auf das Prinzip der melodischen Bewegung oder »Veränderung in der Zeit« gegründet, liegt hier also spezifische Affekt- oder Stimmungssymbolik vor. Diese nenne ich Symbolik ersten Grades.

Zur Symbolik zweiten Grades gehört alles, was sich unter der Bezeichnung »Klangsymbolik« zusammenfassen läßt. Bei ihr erfahren gewisse elementare Erscheinungen des Klanglichen eine so entschiedene Hervorhebung oder Betonung, daß der Hörer gezwungen wird, hinter ihrem eigentlichen, ihrem Elementarsinne noch einen dahinterliegenden,

höheren zu suchen. Das ganze große Gebiet der Tonmalerei und schildernden Programmusik, angefangen von der musikalischen Nachahmung von Naturgeräuschen bis hin zur vergeistigten Darstellung seelischer Katastrophen, ist im wesentlichen der Klangsymbolik verhaftet, wobei ganz unberücksichtigt bleibe, durch welche funktionellen Zwischenglieder (z. B. Assoziationen) die entsprechenden Bedeutungsvorstellungen wachgerufen werden. Dadurch, daß alles elementar Klangliche nur insofern Bedeutung für uns gewinnt, als wir es in irgend einer Weise an Gegebenheiten unseres körperlichen oder geistigen Organismus messen können (Tatsache der Bewegung, der Raumempfindung, gewisser Organempfindungen, logischer Bezüge usw.), dringt in jedes Klangelement von selbst etwas Sinnvolles ein. Wie wir aber beim gewöhnlichen Sprechen nicht jedesmal die Sinnbedeutung des einzelnen Worts reproduzieren, so steht auch in der Musik der Einzelton oder Einzelklang gewöhnlich inmitten eines breiteren Zusammenhangs, und es hängt ganz von der künstlerischen Absicht und der Intuition des Komponisten ab, eine Klangwendung so eigentümlich und im weitesten Sinne bildkräftig zu gestalten, daß sie unwillkürlich zur Erforschung ihrer Sinnbedeutung auffordert.

Klangsymbolik haben wir z. B. in Fällen, wo Gegebenheiten der Tonraumverhältnisse betont oder in den Vordergrund gerückt werden: aufsteigende Tonfolgen bei ascendere, absteigende bei descendere, Springen und Gleiten, Gegensatz von hoher und tiefer Lage, wie beim Lohengrinvorspiel usw. Ferner, wo akustische Qualitäten: Klangfarbe, Klangfarbenmischungen, Klangintensität als Vertreter eines Uneigentlichen zu gelten haben wie beim Sonnenaufgang in der »Schöpfung« von Haydn, wo zu der Intensitätssteigerung der instrumentalen Klanghelle zugleich das Symbol des allmählichen Aufsteigens kommt. Das große Gebiet der Klangsymbolik umfaßt weiterhin die unzähligen rhythmischen Symbole; dann die vom Begriff des Tempos hergeleiteten (etwa Beschleunigung und Verzögerung betreffend), die aus dem Reich des dynamischen, also des unerschöpflichen Klangstärkewechsels stammenden, endlich die, welche sich aus harmonischen Beziehungen ergeben: Dur-Moll; Konsonanz-Dissonanz; Harmonieverbindungen aller Art usw. Man vergleiche etwa Wagners Tarnhelmmotiv-Akkorde:



deren starke symbolische Bedeutung als Ausdruck des nebelhaft Verschwommenen und Unheimlichen durch nicht weniger als drei Klang-

symbole erzeugt wird: charakteristischer Akkordwechsel (harmonisch), geringste Tonstärke (dynamisch), gedämpfter oder gestopfter Klang (Klangfarbe). Auch sogenannte repräsentierende Klangsymbolik haben wir. So, wenn Hornklänge mit Jagd, Oboenklänge mit Pastoralem, Trompetenton mit Krieg oder Majestät identifiziert werden, — eine Symbolik, an der wir heute noch festhalten, obwohl die geistigen Zusammenhänge, die zu ihr führten, beinahe ganz verblichen sind. Man möchte hier eher von musikalischer Allegorie sprechen.

Und so kann gesagt werden, daß jegliche dem akustischen Wahrnehmungsbereich angehörende Erscheinung vom Komponisten symbolischer Darstellung dienstbar gemacht werden kann. Das Vermögen hierzu liegt in seiner Künstlerschaft und ist weder lehr- noch lernbar. Die Deutung des Symbols selbst ist eine beglückende ästhetische Funktion der aufzunehmenden Persönlichkeit, da sie, trotzdem sie im einzelnen Falle an Grenzen gebunden ist, der Phantasie dennoch weiten Spielraum läßt.

Die Symbolik dritten Grades will ich »Formensymbolik« nennen. Hierunter ist sowohl die Symbolmöglichkeit der Formen im eigentlichen Sinne zu verstehen, etwa die Fuge als Sinnbild organischen Wachsens und als Ausprägung des monistischen, einthematischen Prinzips im Gegensatz zur Sonate, die, weil sie auf thematischen Dualismus gestellt ist, dialektische Themenbehandlung erfordert, als auch die Symbolmöglichkeit der verschiedenen formalen technischen Arbeitsprinzipe, wie Imitation, Kanon, Ostinato und dergleichen. Zu welcher beispiellos vielseitigen Symbolik z. B. Bach den Kanon steigert, wie er einmal die Tendenz der Gleichartigkeit der kanonischen Stimmen, ein andermal die gesetzmäßige Verklammerung dieser selben Stimmen, ein drittesmal die eherne Notwendigkeit, mit der die zweite Stimme der ersten folgen muß, ins Reich des Symbolischen erhebt, das ist bereits an anderer Stelle auseinandergesetzt worden[1]. Auch das große Kapitel der kontrapunktischen und der thematischen Arbeit mit allem, was technologisch damit zusammenhängt, fällt hier hinein. Daß die in solcher Formensymbolik zum Ausdruck kommende Geistigkeit eine höhere ist als die der bloßen Klangsymbolik, ist klar. Auf ihr beruht der um so viel stärkere Eindruck einer Beethovenschen Symphonie gegenüber einer solchen etwa von Pleyel. Je konzentrierter freilich der Tonsetzer hier gearbeitet hat, umso schwieriger wird es dem naiven und unvorbereiteten Hörer ihr zu folgen. Selbst der Fachmann — z. B. der Spieler einer der letzten Beethovenschen So-

[1]) Siehe meinen Beitrag »Bach und das Symbol, insbesondere die Symbolik seines Kanons« im Bach-Jahrbuch 1925.

naten — wird immer einer gewissen Zeit bedürfen, um sich mit ihr völlig und bis zu dem Grade vertraut zu machen, daß er auch als Interpret wahrhaft im Dienste dieser oder jener Symbolik zu wirken vermag.

Den letzten, vierten Grad der Geistigkeit endlich bedeutet es, wenn der Tonsetzer Brücken schlägt zu Tatbeständen, die aus anderen Sphären stammen als der, der das Tonwerk selbst angehört, d. h. wenn sich Faktoren hinzugesellen, die einer fremden ideologischen Region angehören. Ein solcher Fall liegt vor, wenn Bach zu dem Baßrezitativ »Ach soll nicht dieser große Tag«[1]), das den Tag des Gerichts schildert, unvermutet von der Trompete den Choral »Es ist gewißlich an der Zeit« hereinblasen läßt. Hier greift das Melodiezitat in Zusammenhänge ein, die nicht aus dem Kunstwerk selbst erfaßbar sind, sondern aus unserer religiösen, kirchlichen, theologischen Erfahrung stammen. Nur wenn diese Erfahrung da ist, d. h. wenn wir wissen, was es mit diesem Choral als uraltem, auf das Dies irae gegründetem Sterbelied für eine Bewandtnis hat, wird die symbolische Beziehung verständlich und schlägt mit der Gewalt einer erhabenen Idee auf uns ein. Ähnlich steht es mit den Werken auf liturgische oder sonst ihrer Bedeutung nach festgelegte Cantus firmi; ähnlich auch mit der Technik des Leitmotivs im Sinne Richard Wagners. Auch dessen »Bedeutung« muß erst einmal auf irgend einem Umweg festgestellt werden, ehe es zum Bewußtwerden und Durchfühlen der symbolischen Zusammenhänge kommen kann, die der Komponist im einen oder andern Sinne beabsichtigt hat. Früher hatte auch die »Zahl« in der Musik noch symbolische Bedeutung. Doch verzichte ich auf jede Vollständigkeit, da es sich nur darum handelt, die einzelnen Kategorien als solche scharf zu umreißen.

Zusammengefaßt ergeben sich also folgende Symbolgruppen oder Symbolkreise, geordnet nach dem Grade ihrer Geistigkeit:

1. Spezifische Affekt- und Stimmungssymbolik, gegründet auf die rhythmisch, dynamisch, melodisch, harmonisch gerichtete Bewegtheit.
2. Klangsymbolik. Akustische, dynamische, tonräumliche und andere aus dem Klangerlebnis entspringende Symbole vermitteln eine gleichsam plastische Gehörbildlichkeit.
3. Symbolik der Formen und formaler Arbeitsprinzipe, entstehend aus sinnbildlicher Deutung formaler oder technologischer Faktoren.
4. Symbolik, entstehend aus sinnbildlicher Deutung fremder, von außen hinzugebrachter ideologischer Faktoren.

---

[1]) In der Kantate »Wachet, betet, seid bereit«.

Vorgenommen ist diese Klassifizierung nur, um eine Übersicht über die Fülle der Erscheinungen zu bekommen. Sie wird zunächst nur als Arbeitsprinzip zu gelten haben, wenn wirklich einmal allen Ernstes an die Symbolanalyse eines bestimmten Tonwerks herangegangen wird. Im Bewußtsein des Künstlers besteht eine solche Klassifizierung natürlich ebensowenig, wie es möglich wäre, das Symbolgetriebe eines Tonwerks entsprechend mit dem Finger zu verfolgen. Im Wesen des Künstlers liegt es, die Symbolmöglichkeiten seiner Kunstart intuitiv zu erfassen und mit einer an die Urkraft der ewig produzierenden Natur erinnernden Variabilität immer von neuem zu beweisen. Die Leistung des Aufzunehmenden wiederum besteht darin, dem Fluge des Künstlers durch das Reich der Geistigkeiten so leicht und zwanglos als nur immer möglich zu folgen, was in unserm Falle dann geschieht, wenn er sich seinerseits von den Symbolmöglichkeiten der Musik überzeugt hat. Vor allem wird er erkennen müssen, daß, wie ich schon andeutete, alle vier Symbolkreise in geheimnisvolle Wechselwirkung oder Durchdringung treten können. Jeder von ihnen kann jeden Augenblick in einen andern oder mehrere andere hinübergreifen, so daß eine Art Symbolgewebe oder »Symbol-Kontrapunkt« entsteht. Das Höchste hierin hat das Barockzeitalter mit Bach an der Spitze geleistet, wo nicht selten der Fall eintritt, daß ganze Zeilen hindurch alle vier Symbolkreise in verwirrender Permutation auftreten[1]). Aus neuerer Zeit geben Wagners Werke Beispiele.

Die Spielarten dieser musikalischen Symbolik in den verschiedenen Zeitaltern, bei verschiedenen Völkern, Rassen, Künstlerindividuen, Kunstschulen zu untersuchen, ist von ebenso hohem Reiz, wie es zweckmäßig erscheint, die ganze musikalische Stilgeschichte einmal mit diesen Gedankengängen zu durchleuchten und damit den schönen Bund von Ästhetik und Kunstgeschichte zu bekräftigen. Nicht nur würde manche im Formalistischen steckenbleibende Stiluntersuchung dadurch an Tiefe gewinnen, auch die zuweilen sehr bequeme Berufung auf »Weltanschauungen« könnte damit besser fundiert werden.

Viel Dunkles und Zweifelhaftes wird noch geklärt und beseitigt werden müssen, vor allem Psychologisches. Es entsteht die Frage nach dem Wert und nach der psychischen Erfaßbarkeit solcher Symbol-Kontrapunktik. Inwieweit das aufnehmende Bewußtsein des Hörers fähig ist, mehrere gleichzeitige Symbole oder Symbolreihen zu apperzipieren, und ob — wenn dies der Fall ist — der Effekt hernach der aufgewandten Apperzeptionskraft wirklich entspricht. Denn sicherlich sind, wie ich schon anderwärts ausführte, auch der Musik von Natur

[1]) Beispiele im Bach-Jahrbuch 1925.

aus Schranken der Geistigkeit gesetzt. Nur soviel darf sie davon ungestraft in sich aufnehmen, als sich mit ihrer phänomenologischen Eigenart als transitorische Kunst und als eine auf das sinnliche Substrat des Klanges gegründete Erscheinung verträgt. Will eine Geistigkeit, eine Symbolik darüber hinaus, so gerät sie mit den Naturgesetzen dieser Kunst in Konflikt.

Untersucht zu werden verdient ferner der eigentümliche Verlauf des Aktes, den die Seele des Hörers vornimmt bei der Verschmelzung und Akkumulation der Symbole; nach welchem Gesetz sich der unwillkürliche Eindruck des Zusammenfallens von Klangausdruck und Geistigkeit einstellt, und wie schließlich daraus jene Kantische »unnennbare Gedankenfülle« entsteht, die uns über das wertvolle Tonwerk noch lange, nachdem es verklungen, nachsinnen heißt und damit weit über den sinnlichen Eindruck hinaus innere Bereicherung zuträgt.

Ich bin mit Schulze-Soelde (Das Gesetz der Schönheit, 1925) darin einig, daß das Gefühlsmäßige im Kunstwerk stets eindeutig fixiert vorliegt, nämlich in der Form. Und da diese durch alle Zeiten für das betreffende Kunstwerk festgelegt ist, wird dieses Gefühlsmäßige auch von allen, die sich mit der erforderlichen Andacht und Kunstbildung hineinversenken, eindeutig verstanden: es ist in dieser Beziehung indiskutabel, d. h. wirklicher, unverlierbarer und nicht weiter mitteilbarer innerer Besitz des Empfangenden. Niemals dagegen ist im Kunstwerk eine endgültige Bedeutungsfixierung dessen, was der Künstler gedacht hat; vielmehr trägt es die Möglichkeit unbegrenzter gedanklicher, geistiger Deutung in sich. Es ist in diesem Punkte durchaus diskutabel, — vieldeutig bis ins Endlose, was nichts anderes heißt, als daß seine Symbolik im Einzelnen wie im Ganzen niemals ausgeschöpft werden kann, daß diese Symbolik als ein Ungreifbares, Unaussprechbares, immer wieder zum Nachdenken Anreizendes über jedem Kunstwerk schwebt und damit wesentlich mit zu dem gehört, was seine Schönheit und seinen Wert ausmacht.

Mitberichte.

Moritz Bauer:

Schering hat seine Einteilung in vier Symbolkreise: Affektsymbolik, Klangsymbolik, Formsymbolik und ideologische Symbolik zunächst auf Bachsche Vokalinstrumentalwerke angewendet [1]), sie aber in der jetzigen Aufstellung zu allgemeiner Gültigkeit erhoben. So, wie ich seine Symbollehre verstehe, scheint mir in ihr der Schlüssel zum Verständnis des in der Musik Ausdrückbaren überhaupt zu liegen, und es tritt klar zu

[1]) Bach-Jahrbuch 1925, S. 40 ff.

Tage, daß durch diese Aufstellung die Weiterführung der Kretzschmarschen Hermeneutik, wie sie Schering schon vor 14 Jahren auf dem Berliner Kongresse unternahm, eine wichtige Vertiefung nach der Seite des Psychologischen hin erfahren hat. Die folgenden Bemerkungen sollen versuchen, die Scheringschen Thesen durch einige Gedankengänge zu beleuchten und zu ergänzen.

Durch die Entwicklung der Instrumentalmusik hat die Symbolik neue Möglichkeiten erfahren. Es ist lehrreich, in dieser Hinsicht Vergleiche zu ziehen, etwa zwischen Joachim a Burgks (1568) und Bachs Johannespassion. Bei Burgk ist das starke Streben nach Symbolisierung allenthalben nachzuweisen. An der Stelle: »da wichen sie zurück und sanken zu Boden« verwandelt Burgk die halben in Viertelnoten, die nun in Dreiklangsfolgen bis zur Tiefe hinuntersteigen. Diese primitive Symbolik behält Bach bei, verbindet aber mit ihr eine neue, erst dem Generalbaßzeitalter mögliche: die harmonische. In dem Rezitativ nämlich werden ausschließlich verwandt die Tonarten: G-moll und C-moll. Aber bei den Worten »wichen sie zurück« weicht Bach in die Unterdominanttonart As-dur zurück.

Was die Steigerung der Symbolik durch das Instrumentale vermag, lehrt etwa ein Vergleich zwischen Passionen von Schütz und Bach; man braucht nur an den Heiligenschein der Violinen, der das Haupt Christi umstrahlt, oder an das Zerreißen des Vorhangs im Tempel zu denken. Was das letztgenannte Beispiel anbetrifft, so ist Schütz und Bach gemeinsam die primitive Symbolik des Teilens der Quint in zwei Terzen bei den Worten »in zwei Stück« und der abwärts steigenden Tonreihen bei den Worten »von oben an bis unten durch«. Hinzu treten bei Bach die sausenden Figuren der Bässe zur Symbolisierung des Vorhangzerreißens und die harmonische Ausweichung in die Unterdominant-Mollparallele, die das unheimlich Grausige des Ereignisses symbolisiert. Mit Bach, »der verkörperten Synthese von Mittelalter und Neuzeit«[1]), erreicht die hundert Jahre vorbereitete Symbolik für die instrumentalbegleitete Gesangsmusik den höchsten Gipfel. Den Beziehungen zwischen den »unterirdisch weiterwirkenden Gewalten einer vergangenen Zeit«[2]) zu Bach nachzugehen und sie in bezug auf die Entwicklung der Symbolik zu untersuchen, ist eine wichtige und durchaus noch ungelöste Aufgabe.

In der Übertragung der Symbolbildung des Bachschen Zeitalters auf die reine Instrumentalmusik liegt nun zweifellos die geschichtlich bedeutsamste Errungenschaft Beethovens. Was Bach mit der instrumentalbeglei-

---

[1]) Schering, l. c. S. 44.

[2]) Schering, l. c. S. 44.

teten Vokalmusik an Fülle der Symbole in die Erscheinung treten ließ, das wird nun rein instrumentale Symbolik, die ausgesprochen dramatischen Charakter im Sinne eindeutiger Bestimmtheit erhält. Sehr richtig bemerkt Hausegger[1]: »Gerade sie (sc. die Instrumentalmusik) muß, in entschiedenerer Art noch als die mit dem Worte verbundene Musik, welcher zugleich äußere Vorstellungen anregend zu Hilfe kommen, von dem Ausdrucksbedürfnisse Zeugnis geben, dem sie entsprungen ist.« Und bei Ambros heißt es[2]: »Diese Musik (sc. Beethovens) drängt mit gewaltigem Ringen zu bestimmtem Ausdruck.« Denken wir an die thematischen Bildungen bei Beethoven, etwa gegenüber den Mannheimern, Haydn und Mozart, so wird diese in dramatischer Bestimmtheit und Schärfe sich äußernde Symbolik in ihrer Prägnanz und Eindeutigkeit offenbar. Und mehr noch als die Themenbildungen zeigen sich die Beethovenschen Durchführungen, diese Dramen ohne Worte, als Höhepunkte instrumentaler Symbolik. Was vereinigt sich nicht alles zur »Symbolkontrapunktik« der Durchführung des ersten Satzes der »Eroica«. Denken wir an die Affektsymbolik des Trauergesanges, an die Klangsymbolik der vorangehenden Vernichtungsschläge, an die Formsymbolik des im Bilde des Kontrapunkts sich abspielenden Themenkampfes, ja an die ideologische Symbolik im vorzeitig eintretenden Hornthema vor der Reprise, denken wir ferner an die formsymbolische Bedeutung des Ostinato im Trauermarsche der Coda des ersten Satzes der Neunten Sinfonie oder der Passacaglia des Eroica-Finale. Hierbei ist ausdrücklich zu betonen, daß bei Beethoven infolge der Konzentration zu bestimmtem Ausdruck die simultane Häufung zu Gunsten der Sukzession zurücktritt.

Es hängt mit dem Charakter des Zeitalters Beethovens und dem Charakter der Instrumentalmusik zusammen, daß die bei Bach eine so große Rolle spielende Symbolik zweiten Grades, also das, was Schering die »Überhöhung und Verstärkung des vitalen Affektausdruckes durch musikalische Bildlichkeit« nennt[3]), verhältnismäßig hinter eben dieser Affektsymbolik und Formsymbolik zurücktritt. Die Affektsymbolik wird an Intensität gesteigert. Aber doch ist diese »musikalische Bildlichkeit« vorhanden, und in ihr ruht z. B. die Bedeutung der Pastoralsinfonie. Man sieht hier die Fäden, die zum Zeitalter Bachs hinüberlaufen und die ja, wenn man an die Vertreter der Programmkonzerte und Programmsinfonien denkt, niemals abgerissen sind.

Die Vertiefung und Konzentration, die steigende Eindeutigkeit aber der Beethovenschen Affektsymbolik zwingt auch die plastische Gehör-

[1]) v. Hausegger, »Die Musik als Ausdruck«. Wien 1885, S. 156.
[2]) Ambros, »Grenzen der Musik und Poesie«. Leipzig 1872, S. 136.
[3]) Schering, Bach-Jahrbuch 1925, S. 50.

bildlichkeit »in ihren Bann« und führt zu der Programmusik, die das Dargestellte in engste Beziehung zum Darstellenden bringt, sie gewissermaßen, um mich eines naturwissenschaftlichen Ausdrucks zu bedienen, psychisch durchblutet. »Daß sich die Musik in solche Regionen wagte, hat ihr selbst die reichsten Früchte getragen«[1]), sagt Ambros, und derselbe Autor billigt die Programmusik, »solange der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus den durch sein Werk hervorgerufenen Stimmungen und den dadurch angeregten Vorstellungsreihen, also aus dem Tonwerke selbst, verständlich wird«[2]).

Es ist eine reizvolle Aufgabe, diese Gedankenreihen nachzuprüfen an Meisterwerken, bei denen Naturdarstellung und Stimmungsniederschlag eine höhere Einheit eingehen, in denen Ideenassoziation und Ideenverschmelzung, Vorstellungssymbolik und Stimmungssymbolik sich die Wage halten. Ich denke hier an die »*Scène aux champs*« aus Berlioz' »*Sinfonie fantastique*«, wo durch die ideologische Symbolik der »*Idée fixe*« die Brücke zwischen beiden geschlagen wird, und an Beethovens »Szene am Bach«, wo ohne solche Brücke Dargestelltes und Empfundenes eine unlösbare Verbindung eingehen, die umso wunderbarer erscheint, als die klangsymbolischen und affektsymbolischen Bestandteile dieser Verbindung sich aufs schärfste erkennen und sondern lassen.

Daß wirklich in dieser Kraft der Symbolisierung das eigentlich für Beethoven Charakteristische liegt, geht aus der weiteren Entwicklung der Musik des 19. Jahrhunderts mit Deutlichkeit hervor. Die Versuche der Neuromantik, »von der musikalischen Darstellung eine noch größere, eine unbedingte Deutlichkeit der poetischen Idee zu fordern«, »hinter jedem Tonstück auf ein verschwiegenes Programm zu fahnden«[3]), die mit dem Einflusse des späten Beethoven wieder verschwinden, in zweiter Linie die Berufung eben dieser Neuromantiker auf Bach, bilden gerade für das Ausgeführte den Beweis. Wagner, die Forderungen der Neuromantiker in ungeahnter Weise zur Erfüllung bringend, bezog naturgemäß das Wort ein, doch so, daß er, an Beethovenschem Geiste, d. h. an der bestimmtesten dramatischen Art des instrumentalen Symbolisierens geschult, in dem sinfonischen Melos die letzten und entscheidendsten Äußerungen klingend bewegter Innerlichkeit uns bietet. Mit Bach eint ihn der Zusammenschluß des Vokalen und Instrumentalen und die Häufung der Symbolismen, jedoch mit Überlassung entscheidender seelischer Äußerungen an das Instrumentale. Es ist kaum nötig, hier ausführlich seiner dramatischen Sinfonik zu gedenken, wie

[1]) l. c. S. 152.
[2]) l. c. S. 187.
[3]) Schering, Peters Jahrbuch 1917.

sie sich im Beginne des zweiten Abschnittes der fünften Szene des ersten Aufzuges des »Tristan« nach den Worten: »nun laß uns Sühne trinken« in der Verbindung von Schicksalsmotiv, Leidmotiv, Heldenmotiv, Sehnsuchtsmotiv, oder noch prägnanter im Trauermarsch der »Götterdämmerung« offenbart. Daß hierbei auch der vierte Symbolkreis eine Rolle spielt, beweist etwa in der vierten Szene des dritten Aufzuges der »Meistersinger« die Stelle, wo zu Evas Ausbruch: »Sachs, mein Freund, du teurer Mann« im Orchester das Wahnmotiv ertönt, ein Gegenstück zu der von Schering zitierten Kantate 70, wo die Trompete zu dem Baßrezitativ die Choralzeile: »Es ist gewißlich an der Zeit« bläst, oder zum »*Actus tragicus*«, wo zu den Worten: »Ja, komm, Herr Jesu, komm« der Choral: »Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt« ertönt.

Nur deshalb habe ich aus dem großen Zuge der Entwicklung die Namen Bach — Beethoven — Wagner herausgegriffen, um darauf hinzuweisen, wie der Wandel der Stile eng mit der Symbolkraft, dem Symbolreichtum und der Symbolverteilung zusammenhängt.

Es ist kein Zufall, daß gerade in jüngster Zeit Einstein und Schering Wagner in Zusammenhang mit Bach gebracht haben, und damit lichten sich auch manche Dunkelheiten, die noch in der Beurteilung Wagners vorhanden waren. Trotz mannigfacher Übertreibungen und Irrtümer in seinen historisch-ästhetischen Schriften, auf die einzugehen mir teils die Zeit verbietet, sich teils auch durch die vortrefflichen Darlegungen von Paul Moos [1]) erübrigt, hat Wagner die Zusammenhänge zwischen Bach und Beethoven einerseits und zwischen Beethoven und sich selbst andrerseits mit ungemeiner Klarheit erkannt. Diese Linie Bach-Beethoven-Wagner aber, die Beziehung dieser drei großen Geister, liegt letzten Endes in der ungeheuren Stärke, Konsequenz und Energie ihrer musikalischen Symbolbildung, die trotz aller historisch und individuell bedingten Verschiedenheiten den übereinstimmenden Willen zur maximalen Steigerung und Konzentration des musikalischen Ausdrucks gewahren läßt.

Die Bedeutung einer Musik liegt in ihrer Symbolkraft. Das Streben nach der Eindeutigkeit dieser Symbolik, nach der Steigerung ihrer Intensität, ist das eigentliche Moment der Entwicklung; Musikgeschichte ist die Geschichte der nach dem Stande des technischen Vermögens wechselnden Mittel des Gefühlsausdrucks [2]) oder, nach Schering, der Symbolik. In ihren, Konstanz und Wandel miteinander verbindenden Phänomenen liegt das letzte Geheimnis der Musik beschlossen.

---

[1]) Richard Wagner als Ästhetiker, Berlin und Leipzig 1906.

[2]) Bauer, Die Lieder Franz Schuberts 1915, I, 80.

Paul Moos:

Das Symbol in der Musik kann auf zweifache Weise verstanden werden. Die erste hat Herr Professor Schering als Vertreter des musikwissenschaftlich-phänomenologischen Standpunkts geschildert, ohne darum die zweite außer acht zu lassen, die etwas tiefer greift und besagt, daß die Musik wie alle Kunst Wert nur gewinnt durch eine ihr innewohnende symbolische Bedeutung. Wer ihr diese abspricht, ist sich wohl über die Tragweite seiner Worte nicht ganz klar. Umso eindringlicher macht sich in ihr der Symbolcharakter geltend, da sie alles Begriffliche und Dingliche zurücktreten läßt. Die Lehre vom musikalischen Symbol ist letzten Endes gleichbedeutend mit der Lehre vom Musikalisch-Schönen überhaupt, d. h. mit der Musikästhetik von Plato bis Kant, von Kant bis zur Gegenwart. Da sich diese in zehn Minuten nicht wohl erschöpfen läßt, ich mich auch nicht im Uferlosen verlieren will, ziehe ich es vor, an jüngste Bestrebungen anzuknüpfen und den Gedanken des Herrn Professor Schering die von Alois Höfler und Robert Lach eröffneten Ausblicke auf »Tongestalten und lebende Gestalten« ergänzend zur Seite zu stellen.

Wir übertragen den Begriff der »Gestalt« vom Raum- auf das Tongebiet, nennen die Melodien Tongestalten, nicht weniger die Sonate und Symphonie in ihrer Ganzheit, sprechen aber auch schon der Harmonie, den elementaren Konsonanzen Oktav, Quint, Quart, ja dem einzelnen Ton und seiner Klangfarbe Gestaltsqualität zu.

Was wollen wir damit sagen? Hier gilt es zunächst, sich klar zu werden über den notwendigen Zusammenhang zwischen Gestaltet- und irgendwie Begrenztsein, der aber die »außersinnliche Provenienz« aller Gestaltvorstellung im Gegensatz zur bloßen Beziehung und Assoziation nicht aufhebt. Alsdann muß noch einmal unterschieden werden zwischen der Gestalt in der außerästhetisch-psychologischen und der ästhetisch-künstlerischen Bedeutung. Die zweite haftet an der ersten, unterscheidet sich aber von ihr durch den nur ihr eigenen Wert und Gehalt. Weist schon die Gestalt in ihrer Allgemeinheit auf außersinnliche Momente zurück, so gilt dies doppelt von der Gestalt als ästhetischer d. h. einen symbolischen Wert in sich schließender. Diese zweite kann als eine sinnvolle relativ mehrdeutig sein und unbestimmt in einer Weise, die an embryonale Unbestimmtheiten erinnert, an das noch Ungestaltetsein künftiger Lebewesen. Auch ihre Biegsamkeit und Gliederung legt die Vergleichung nahe mit dem organisch Lebendigen, dem Pflanzen- und Tierleben, und erweckt in uns das Vertrauen auf eine innere Wesenseinheit dieser Gebiete. Wir finden im Bereich der Tongestalten das Gesetz der Kontinuität aller Entwicklung bestätigt, insofern die

tiefste Phase, die rein sinnliche Klangfreude, schon den Keim des zweiten, nächsthöheren Entwicklungsmomentes in sich enthält. Ja, so weit geht die Analogie mit dem Organischen, daß wir Tongestalten lebendig nennen, leblos oder tot.

Zugleich reden wir aber auch von musikalischer Logik, erkennen diese als ein oberstes Erfordernis des musikalischen Kunstwerks, empfinden jeden Verstoß gegen sie schmerzlich und tadeln ihn unnachsichtlich. Die Unfähigkeit des Primitiven zur Erfassung der begrifflichen Folge findet auf musikalischem Gebiet eine überraschende Analogie im Unvermögen zur Erfassung der tonalen Folgerichtigkeit, einem Unvermögen, das in den späteren und höheren Entwicklungsstufen einer immer stärker sich durchsetzenden Bestimmtheit, Klarheit und Präzision der Tonvorstellungen Platz macht. Dies läßt die Frage berechtigt erscheinen nach dem Verhältnis zwischen einem gewöhnlichen und einem musikalischen Urteil und die Annahme einer die Entwicklung aller Zeiten und Völker umfassenden allgemeingültigen musikalischen Logik, die aber — wie die begriffliche, malerische, bildnerische, architektonische — nicht immer und überall zur vollen Reife kommt.

Vermöge des ihr eigenen logisch-geistigen Moments vermag die Musik ähnlich einer sinnvollen Rede allen Feinheiten der Gedanken zu folgen, die über bloßes Vorstellen hinausgehen. Von solchem Gewicht ist in ihr das geistige Moment, daß man berechtigt sein mag, in einem gewissen Sinn sogar von tonloser Musik zu sprechen, nämlich im Sinn musikalischen Genusses aus bloß vorgestellten oder gedachten Tönen. In aller künstlerisch wertvollen Musik wirkt ein Gesetz, das der Künstler als ein die ganze Gestalt umfassendes in sich trägt, es wirkt in ihr ein übersubjektiver Zusammenhang, ein objektives Abhängigkeitsverhältnis, das gerade diese Töne verlangt, so daß wir erneut vor der Frage stehen, was es mit einem solchen »Fordern« einer Gestalt nach Ausgestaltung in Wirklichkeit auf sich hat.

Und diese Frage erfährt noch eine weitere Komplizierung, denn die logisch-geistige Seite ist nicht die einzige und ausschlaggebende der musikalischen Gestaltung, sondern ein geheimnisvolles Etwas, das den logischen Gang zugleich zum sinnlich-anschaulichen Abbild von Gefühlsabläufen, zu Klanggebärden, Klanggesten werden läßt und diese wiederum zu Trägern und Vermittlern einer und im tiefsten ergreifenden und aufwühlenden symbolischen Bedeutung. Letztlich entscheidet über die Schönheit und Erhabenheit von Tongestalten ihr Gefühlswert oder diejenigen ihrer übertonalen Eigenschaften, die sich uns »emotional präsentieren«, so daß zu dem logischen Moment des Urteilens das höherstehende Gefühlsmoment des Wertens tritt. Es entscheidet etwas,

das die Melodie objektiv-gegenständlich in sich trägt, ein Dignitatives, Unbeschreibliches, Unsagbares, das uns doch »etwas zu sagen« hat.

Dieses in Tönen ausgedrückte Unbeschreibliche oder das musikalische Symbol im eigentlichen und letzten Sinn bedarf, um verstanden zu werden, des Erfahrungswissens und des Hinzutretens von Bedeutungsvorstellungen nicht mehr als das Schöne der andern Künste, stirbt gleich diesem nie ab, sondern bleibt dem menschlichen Geist für alle Zeiten verständlich und wertvoll. Wer es seinem Wesen nach erkennen will, verspreche sich nicht allzuviel oder gar alles von der Psychologie, Physiologie und Mathematik, deren Maßstäbe hier versagen. Auch die einseitig fachliche, bloß kunstwissenschaftliche oder gar nur historische Stellungnahme genügt nicht. Wir haben vielmehr den Punkt erreicht, an dem das Symbol in der Musik die Wissenschaft von der Musik wie alle Kunstwissenschaft zwingt, Ästhetik d. h. Philosophie zu werden und zwar metaphysische. Nur eine Lehre, die der daseins-, zeit- und zahlfreien Idee gerecht wird, kann auch das raum-, zeit- und zahlfreie Sein des Schönen verstehen und im Gegensatz zu allem Subjektivismus seine Objektivität gegenüber dem Auffassenden. Nur metaphysische Voraussetzungen lassen das alle Künste und ihre inneren Beziehungen in sich begreifende Urprinzip ahnen, das uns ein Recht gibt, sogar von Verwandtschaften zwischen Musik und bildender Kunst zu reden, das Instrumentalkolorit einer Symphonie zu vergleichen mit der Farbenpracht eines Gemäldes, die Streichquartette Beethovens mit den Zeichnungen und Radierungen Rembrandts.

Vor kurzer Zeit habe ich bei der Beethovenfeier in Wien auf Hermann Siebeck hingewiesen und seine Deutung des musikalischen Symbols. So stark äußerlich der Unterschied erscheinen mag zwischen ihm und Höfler, so nah ist in Wirklichkeit die innere Verwandtschaft beider Denker, die sie als Vertreter des konkreten metaphysischen Idealismus, also der großen deutschen Überlieferung, erscheinen läßt. Die Musikwissenschaft wird gut daran tun, sich von der reifen Weisheit dieser Männer führen zu lassen, nicht aber von einem jugendlichen Draufgängertum, das sich in der Geschichte und Theorie durch die straffe amtliche Organisation dieser Gebiete zur Mäßigung gezwungen sieht, um in Fragen der Ästhetik seiner Genialität umso zügelloser freien Lauf zu lassen.

Die Schriften von MAX DESSOIR in Auswahl.

Bearbeitet von **Gertrud Jung.**

Bibliographie des modernen Hypnotismus.
Berlin 1888, Carl Dunckers Verlag (C. Heymans).

Karl Philipp Moritz als Ästhetiker.
Berlin 1889, Carl Dunckers Verlag (C. Heymans).

Das Doppel-Ich.
Leipzig 1890, Ernst Günthers Verlag. — 2., vermehrte Auflage. Leipzig 1896, Ernst Günthers Verlag (vergriffen).

Experimentelle Pathopsychologie.
Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1891, Bd. XV, S. 59—106 und S. 190—209.

Über den Hautsinn.
Archiv für Anatomie und Physiologie 1892, S. 175—339.

Des Nicolaus Tetens Stellung in der Geschichte der Philosophie.
Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 1892, XVI, 3, S. 355—368.

Psychologische Skizzen (unter dem Pseudonym Edmund W. Rells).
Leipzig 1893, Verlag von Ambr. Abel (Arthur Meiner).

Über die Ästhetik unserer Klassiker.
Westermanns Monatshefte 1893, LXXIII, 436 und LXXIII, 437.

Richard Wagner als Ästhetiker.
Bayreuther Blätter XIV, 4, 5, 6.

Über die zentralen Organe für die Temperaturempfindungen der Extremitäten. Archiv für Anatomie und Physiologie. Physiologische Abteilung. 1893.

Zur Psychologie der vita sexualis.
Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie 1894, Bd. 50, S. 941—975. Berlin, Georg Reimer.

Geschichte der neueren deutschen Psychologie. I. Von Leibniz bis Kant.
Berlin 1894, Carl Dunckers Verlag. — 2., völlig umgearbeitete Aufl. 1902. — 3. Aufl. 1910.

Das Kunstgefühl der Gegenwart.
Westermanns Monatshefte LXXX, April und Mai 1896.

Shakespeare und Nietzsche.
Stuttgart 1897, Fr. Frommann (Die Wahrheit Nr. 94).

Die „Lebenskraft" in der Physiologie des 18. Jahrhunderts.
Archiv für Anatomie und Physiologie 1899 (zugleich Festschrift für Hermann Munk).

Beiträge zur Ästhetik.

I. Seelenkunst und Psychognosis. Archiv für systematische Philosophie 1897, Bd. III, Heft 3, S. 374—388.

II. Vom Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst. Archiv für systematische Philosophie 1898, Bd. V, Heft 1, S. 78—96.

III. Vom Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst.
a) Bewußte Verbindung: Die Ästhetik. Archiv für systematische Philosophie 1899, Bd. V, Heft 1, S. 69—89.
b) Unwillkürliche Verbindung: Geschichtswissenschaft und Dichtkunst. Archiv für systematische Philosophie 1899, Bd. V, Heft 4, S. 454—492.
IV. Die Seelenkenntnis des Dichters. Archiv für systematische Philosophie 1900, Bd. VI, Heft 4, S. 470—501.

Vom Unterschied unter den Menschen.
Der Lotse, Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur, I. Jahrgang, 1901.

Der Zeugungsmensch.
Der Lotse, I. Jahrgang, Heft 31, Mai 1901.

Die Gesundheit als Übel.
Der Lotse, I. Jahrgang, Heft 46, August 1901.

Über Unsittlichkeit in der Familienmoral.
Der Lotse, II. Jahrgang, Heft 14.

Dekadent und Leistungsmensch.
Der Lotse, II. Jahrgang, Heft 22.

Tertium quid.
Der Lotse, II. Jahrgang, Heft 48.

Die ästhetische Bedeutung des absoluten Quantums.
Zeitschrift für Psychologie und Physiologie 1903, Bd. 32, S. 50—65.

Anschauung und Beschreibung. Ein Beitrag zur Ästhetik.
Archiv für systematische Philosophie 1904, X, 1. Heft, S. 20—65.

Philosophisches Lesebuch, zusammen mit Paul Menzer herausgegeben.
Stuttgart 1903, F. Enke.
2. Aufl. 1905; 3. Aufl. 1910; 4. Aufl. 1917; 5. und 6. Aufl. 1920.

Die Grundfragen der gegenwärtigen Ästhetik.
Vortrag auf dem internat. wissenschaftlichen Kongreß in St. Louis 1904.

Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.
Stuttgart 1906, F. Enke. 2., stark veränderte Auflage 1923.

Kritische Bemerkungen zum Begriff der sexuellen Zwischenstufen.
Medizinische Klinik, Jahrgang 1907, Nr. 48.

Das Unterbewußtsein.
Zeitschrift für Psychotherapie und medizinische Psychologie 1909, Bd. I, Heft 4.

Skeptizismus in der Ästhetik.
Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1907, Bd. II, Heft 4, S. 449—468.

Objektivismus in der Ästhetik.
Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1910, Bd. V, Heft 1, S. 1—15.

Abriß einer Geschichte der Psychologie.
Heidelberg 1911, Carl Winter. — Russisch: Petersburg 1912. — Englisch: Outline of the History of Psychology. Translated by Fisher, New York 1912, Macmillan.

Das Bismarck-Nationaldenkmal. Eine Erörterung des Wettbewerbes, von Max Dessoir und Hermann Muthesius.
Jena 1912, Eugen Diederichs.

Über das Beschreiben von Bildern.
Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1913, Bd. VIII, Heft 3, S. 440—461.

Eröffnungsrede zum I. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 7.—9. Oktober 1913.
Im Bericht über den Kongreß, Stuttgart 1914, F. Enke.
(Unter dem Titel: »Systematik und Geschichte der Künste« auch in der Zeitschrift für Ästhetik Bd. IX, Heft 1.)

Goethes Faust. Zum ersten und zum zweiten Teil.
Pandora-Klassiker, Goethes sämtliche Werke, Bd. IX, S. 7—61. Berlin 1914, Ullstein.

Vom Jenseits der Seele.
Stuttgart 1917, F. Enke.
2. Aufl. 1918; 4. und 5. Aufl. 1920 (vergriffen).

Philosophie als Lehrgegenstand.
Festschrift für Johannes Volkelt. München 1918.

Dem Andenken an Hugo Münsterberg (1917).
Geleitwort zur 2. Auflage der Grundzüge der Psychologie von Hugo Münsterberg. Leipzig 1918, J. A. Barth. S. V—XVIII.

Die neue Mystik und die neue Kunst.
In: Einführung in die Kunst der Gegenwart. Leipzig 1920, E. A. Seemann.

Vom Diesseits der Seele. Psychologische Briefe.
Leipzig 1923, Dürr und Weber.

Kant und die Psychologie.
Kantstudien 1924, XXIX, S. 98—120.

Rede auf dem II. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin, 16.—18. Oktober 1924.
Im Kongreßbericht, Stuttgart 1925, F. Enke; S. 5—11.

Das Schauspiel im Schauspiel.
Die Akademie, Heft 3. Erlangen 1925.

Methode und Mode Coué.
Velhagen und Klasings Monatshefte 1926.

Kunstgeschichte und Kunstsystematik. Vortrag, gehalten beim III. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Halle, 7.—9. Juni 1927.
Im Bericht über den Kongreß, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Bd. XXI. Stuttgart 1927, F. Enke.

Herausgeber von:

Lehrbuch der Philosophie.
1. Die Geschichte der Philosophie. 2. Die Philosophie in ihren Einzelgebieten.
Berlin 1925, Ullstein.

Der Okkultismus in Urkunden.
1. Der physikalische Mediumismus. 2. Die intellektuellen Phänomene.
Berlin 1925, Ullstein.

Schriftenverzeichnis für 1926.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Lods, A., Les idées des anciens Israélites sur la musique. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Zilsel, Edgar, Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitr. zur Ideengeschichte der Antike u. des Frühkapitalismus. VIII, 346 S. 8°. Tübingen, Mohr. 12 M., geb. in Leinw. 15 M.

Beitz, Egid, Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst. V, 136 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Augsburg, Dr. B. Filser. 6 M.

Schauer, Hans, Literarische Zeugnisse zur Poetik und Kulturgeschichte des deutschen Barock. 46 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Deutschkundliche Bücherei. 0,60 M.

Carritt, E. F., The sources and effects in England of Kant's Philosophy of Beauty. The Monist, vol. XXXV, No. 2.

Koch, Franz, Schillers philosophische Schriften und Plotin. 86 S. 8°. Leipzig, J. J. Weber. Geb. in Halbleinw. 4,50 M.

Dahmen, Hans, Die Kultur- und Kunstphilosophie Gotthilf Heinrich Schuberts. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 325—332.

Fauconnet, L'Esthétique de Schopenhauer. XVIII, 462 S. 8°. Paris. 14 Fr.

Knauß, Bernhard, Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik. Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 4, 125 S. 8°. Reutlingen, Gryphius-Verlag. Geb. in Halbleinw. 5 M.

Lee, Vernon, Problèmes et méthodes de l'esthétique dans »l'Art et la Pensée«. Numéro exceptionel du Journal de Psychologie, Janvier/Mars 1926. 403 S. 8° avec planches. 25 Fr.

Glockner, Hermann, Robert Vischer und die Krisis der Geisteswissenschaften im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Irrationalitätsproblems. Logos Bd. XV, Heft 1.

Mukerjée, Subodh Chandra, Le rasa. Essai sur l'esthétique indienne. 8°. Paris, F. Alcan. 15 Fr.

Dessoir, Max, Aesthetics and the philosophy of art in contemporary Germany. The Monist, vol. XXXVI, No. 2.

Bites-Palevitch, Milda, Essai sur les Tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemporaine. 8°. Paris, F. Alcan. 15 Fr.

Castellano, G., Benedetto Croce. Der Wächter VIII, 9/10.

Choisy, Maryse, Aesthetics. The Monist, vol. XXXVI, No. 3.

Lalo, Ch., Esthétique. 107 S. 16°. Paris, F. Alcan.

Glockner, Hermann, Philosophie und Ästhetik. Ein Versuch. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 1—20.

Urban, Wilbur M., Value theory and Aesthetics. The Monist, vol. XXXVI, No. 4.

Weber, Ernst, Ästhetik als pädagogische Grundwissenschaft. 2. verb. Aufl. VIII, 397 S. 8°. Leipzig, E. Wunderlich. 5,60 M., geb. in Halbleinw. 7 M.

Dussauze, G., Les Règles esthétiques et les lois du sentiment. 541 S. 8°. Paris. 18 Fr.

Alain, Système des beaux arts. Nouvelle Revue franç. 8°. Paris. 12 Fr.

Eimert, Herbert, Zur Phänomenologie der Kunst. Melos, Jahrg. 5, Heft 7.

Séailles, G. L., Origine et les destinées de l'art. 16°. 158 S. 9 Fr.

Müller-Freienfels, Richard, Zur Psychologie und Soziologie der modernen Kunst. Deutsche Psychologie. Arbeitenreihe. Bd. 4, Heft 6. 56 S. 4°. Halle a.d.S., C. Marhold. 1,80 M.

Stern, Alfred, Über die Grenzen der Geschichtsschreibung und der Poesie. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. IV. Jahrg., Heft 2.

Larsson, Hans, Intuition. Einige Worte über Dichtung und Wissenschaft. 1. u. 2. Taus. IV, 57 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 2 M.

Bibliographie der Philosophie und Psychologie. Jahrg. 6, 1925. 31 S. in Steindr. gr. 8°. Leipzig, W. Heims. 0,80 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Högg, Emil, Gesetz und Freiheit in der Kunst. Vortrag. 11 S. gr. 8°. Dresden, A. Dressel. 0,50 M.

Luther, Friedrich, Die ästhetischen Kategorien. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 64—66.

Kainz, Friedrich, Stil und Form. Zeitschr. f. Deutschland, Jahrg. 41, Heft 2. Leipzig, Teubner.

Kainz, Friedrich, Vorarbeiten zu einer Philosophie des Stils. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 21—63.

Hoerner, Margarete, Die Anwendung des Stilbegriffs innerhalb der Kunstwissenschaften. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 322—325.

Felber, Erwin, Wahrheit und Schönheit in der Kunst. Melos Jahrg. 5, Heft 7.

Bronstein, Léo, Lutte et Réconciliation. Essai sur la manifestation du réel dans l'art. Paris, F. Alcan. 30 Fr.

Moessel, Ernst, Die Proportion in Antike und Mittelalter. VI, 128 S. mit Abb., 16 S. Abb. gr. 8°. München, C. H. Beck'sche Verlh. 9 M.

Hönigswald, Richard, Vom Problem des Rhythmus. Eine analyt. Betrachtg. über d. Begriff d. Psychologie. Wissenschaftl. Grundfragen 5. VIII, 89 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. 4,80 M.

Esselbrügge, Kurt, Zur Psychologie des Humors. Die Literatur XXVIII, 12.

Kries, J. v., Vom Komischen und vom Lachen. Arch. f. Psychiat. u. Nervenkrankheiten 74, S. 241—263.

Piccoli, Genovese Alberto, Il comico, l'umore e la fantasia, o teoria del riso come introduz. all' estetica. 8°. Torino, Fratelli Bocca. 21 L.

Thomae, Walter, Plastisch und Malerisch. Mit 4 Figuren. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 257—274.

Kindermann, Heinz, Romantik und Realismus. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. IV. Jahrg., Heft 4.

3. Natur und Kunst.

Biese, Alfred, Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Mit 30 Taf. X, 276 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 10 M., geb. in Leinw. 12 M.

Dentice d'Accadia, Cecilia, Il bello nella natura (»Estetica esistenziale«) di Antonio Tari. La Critica XXIV, 2, 5, 6 (s. a. Bd. XXI—XXIII).

Stürenburg, Heinrich, Landschaftliche Schönheit. Mit 11 Abb. auf 10 Taf. IX, 83 S. 8°. Leipzig, Teubner. 2,50 M.

Steinfels, Wilhelm, Farbe und Dasein. Grundzüge zu einem symbol. Weltbild. Mit 11 farb. Tafeln u. 39 Textabb. 1. u. 2. Tausd. Gott-Natur III, 236 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 9 M., geb. in Leinw. 12 M.

Choisnard, Paul, La chaine des harmonies ou la spirale dans la nature. 8°. Paris, E. Leroux. 15 Fr.

Eberhard, L. E., Natur och Kunstkultur. 1. Heft. 8°. Oslo, Musikeentralens Forl. 7 Kr. 50 ö.

Bogner, Hans, Die Natur bei Hölderlin. Form u. Sinn I, 10.

Oppens, Edith, Die Gestaltung der Landschaft bei Annette v. Droste-Hülshoff. Diss. Hamburg.

Brack, Emil, Die Landschaft in C. F. Meyers Novellen und Gedichten. 108 S. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag. 3,50 M.

4. Ästhetischer Gegenstand und Eindruck.

Finagin, A., Form als Wertbegriff. Melos, Jahrg. 5, Heft 6.

Matthaei, Rupprecht, Der Begriff der Gestalt und seine biologische Bedeutung. Bericht der Senckenbergischen Naturforschenden Gesellschaft, Frankfurt a. Main.

Herke, K. H., Illustrationen zu Goethes Behauptung von der Unwahrheit jeder Form. Die Literatur XXIX, 2.

Komplexqualitäten, Gestalten und Gefühle. Herausgeg. von Felix Krueger. Neue psycholog. Studien. Bd. 1: Abhandlungen der sächs. staatl. Forschungsinstitute f. Psychologie, Nr. 8—16. V, 692 S. mit Abb. gr. 8°. München, C. H. Beck. 35 M.

Licht und Farbe. Herausgeg. von Felix Krueger und August Kirschmann. Neue psycholog. Studien. Bd. 2: Abhandlungen der sächs. staatl. Forschungsinstitute f. Psychologie, Nr. 17—24. V, 442 S. mit Abb. und 6 farb. Tafeln. gr. 8°. München, C. H. Beck. 32 M.

Farbe-Ton-Forschungen (von Georg Anschütz). Bd. 1. Mit 52 Textfiguren u. 24 z. T. farb. Taf. XIV, 432 S. Leipzig, Akadem. Verlagsges. 16 M., geb. in Leinw. 18 M.

Anschütz, G., Untersuchungen zur Analyse musikalischer Photismen. Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 51, Heft 1/2.

Anschütz, G., Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie. Mit 70 meist buntfarb. Wiedergaben auf 24 Tafeln und mit Notenbeispielen. Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 54, Heft 1/2. Leipzig.

Mahling, Friedrich, Das Problem der »Audition colorée«. Eine historisch-kritische Untersuchung. 136 S. gr. 8°. Leipzig, Akadem. Verlagsges.

Hein, G., Untersuchung über die Gesetzmäßigkeiten der Zuordnung von Farben zu Tönen. Archiv f. d. ges. Psychologie, Bd. 56, Heft 1/2. Leipzig.

Graef, Otto A., Entwicklungsmöglichkeiten der Farblichtmusik. Melos, Jahrg. 5, Heft 3.

Einführung in die Farblichtmusik Alexander László's. 6 S. mit Abb. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 0,50 M.

Lénárt, Edith, Anschauliche Inhalte im ästhetischen Erlebnis. Zeitschr. f. Psychol., Bd. 99, Heft 5 u. 6.

Reuter, Fritz, Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. 78 S. mit Fig. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt. Geb. in Halblw. 2 M.

Stephani, Hermann, Grundfragen des Musikhörens. 55 S. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Kries, Johannes v., Wer ist musikalisch? Gedanken z. Psychologie d. Tonkunst. Mit 2 Abb. u. 10 eingedr. Notenbeisp. X, 154 S. 8⁰. Berlin, J. Springer 1926. 5,70 M., geb. in Halblw. 6,60 M.

Koch, H. u. F., Mjoën, die Erblichkeit der Musikalität. Zeitschr. f. Psychol., Bd. 99, Heft 1 u. 2.

Schrade, Leo, Das musikalische Erlebnis. Melos, Jahrg. 5, Heft 11/12.

Katz, David, und Révész, Géza, Musikgenuß bei Gehörlosen. 36 S. gr. 8⁰. Aus: Zeitschr. f. Psychol., Bd. 99. Leipzig, Joh. Ambr. Barth. 1,80 M.

Stumpf, Carl, Die Sprachlaute. Experimentell-phonet. Untersuchg. nebst einem Anhang über Instrumentalklänge. Mit 8 Textfig. u. 8 Notenbild. XII, 419 S. gr. 8⁰. Berlin, J. Springer. 28,50 M.

Kempinsky, Heinrich, Erlebte Dichtkunst. Beitr. z. Lösung d. Erlebnisproblems im Deutschunterricht. 276 S. mit Abb. gr. 8⁰. Leipzig, Dürrsche Buchh. 6 M., geb. in Leinw. 7,50 M.

Kahane, Arthur, Vom Bildersehen. Kunstwart XXXIX, 10.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

König, Josef, Der Begriff der Intuition. Philosophie u. Geisteswissenschaften. Buchreihe. Bd. 2. IX, 420 S. gr. 8⁰. (Wenig veränderte Diss.) Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. 16 M., geb. in Leinw. 18 M.

Focillon, H., Esthétique des visionnaires. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Würzburger, Karl, Vision und Illusion. Vivos voco V, 1.

Lalo, Charles, Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration. Journal de Psychologie, XXIIIe année, No 1—3. Paris.

Meier, Norman Charles, Aesthetic judgement as a measure of art talent. University of Iowa studies, vol. I numb. 19.

Fechter, Paul, Kunst, Können, Handwerk. Deutsche Rundschau LII, Heft 11.

Delacroix, H., Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique. 483 S. 8⁰. Paris, F. Alcan. 50 Fr.

Elling, Hans, Der Zwang als Anregung. Melos, Jahrg. 5, Heft 3.

Gruber, Roman, Der musikalische Gestaltungsprozeß und seine Erforschungsmöglichkeiten. Melos, Jahrg. 5, Heft 6.

Spemann, Franz, Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. 3. neubearb. Aufl. Stimmen aus d. deutsch. christl. Studentenbewegung, Heft 10. 64 S. 8⁰. Berlin, Furche-Verlag. 1 M.

Würzburger, Karl, Zur Psychologie des Lyrikers. Vivos voco V, 1.

Busemann, Über lyrische Produktivität und Lebensablauf. Zeitschr. f. angew. Psychol. 26 S. S. 177—201.

Rank, Otto, Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage. Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens. 2., wesentl. verm. u. verb. Aufl. (mit ausführl. Reg.). VII, 652 S. gr. 8⁰. Wien, F. Deuticke. 30 M., geb. 33 M.

Kleiser, Grenville, Training for authorship. A complete course in the writers art. 8⁰. New York, Funk & Wagnalls. 6 $.

Völker, August, Gesichtssinn und Gestaltungskraft. Zeitschr. f. Deutschkunde 1926, Heft 8.

Keller, Otto, Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Lebensgang nach den neuesten Quellen geschildert. 240 S., 1 Titelb. gr. 8°. Berlin, Gebr. Paetel. 4 M., geb. in Leinw. 6 M.

Verweyen, Johannes M[aria], Wagner und Nietzsche. XI, 195 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 3 M., geb. in Leinw. 4,50 M.

Kinast, Erich, Immanuel Kant. Anton Bruckner. Das Psychogramm d. Philosophen u. d. Künstlers. Deutsche Psychologie, Bd. 4, Heft 5. 72 S. gr. 8°. Halle a. d. S., C. Marhold. 2,70 M.

Strauß, Richard, Briefwechsel mit Hugo v. Hofmannsthal. (Vorw.: Franz Strauß.) 1.—10. Tsd. 402 S. 8°. Wien, P. Zsolnay. 6,50 M., geb. in Leinw. 9,50 M.

Schilling, Richard, Ohne akademische Bildung. Lebenswege u. Erfahrungen einer Künstlerseele. Mit 25 [eingedr.] Bildern. 158 S. 8°. Freiburg i. Br., Selbstverlag. 3,50 M.

Kienzl, Hermann, Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes. 344 S., 1 Titelb. gr. 8°. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. Geb. in Leinw. 18 M.

Schneider, Edouard, Eleonora Duse. Erinnerungen, Betrachtungen und Briefe. (Übertr. von Th. Mutzenbecher.) Mit 7 Abb. [Taf.] und 1 Faks. 253 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. Geb. in Leinw. 8,50 M.

Wolf, Eugen, Petrarca. Darstellung seines Lebensgefühls. Beitr. z. Kulturgesch. d. Mittelalters u. d. Renaiss., Bd. 28. IV, 82 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. 4 M.

Wolf, Eugen, Irrationales und Rationales in Goethes Lebensgefühl. Vierteljahrsschrift f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch., Jahrg. IV, Heft 3.

Iffert, Wilhelm, Der junge Schiller und das geistige Ringen seiner Zeit. Eine Untersuchung auf Grund d. Anthologie-Gedichte. [Nebst] Anmerkgn. VII, 135, 39 S., 1 Titelb. gr. 8°. Halle a. d. S., Buchh. d. Waisenhauses. Geb. in Leinw. 8 M.

Collin, Josef, Heinrich v. Kleist, der Dichter des Todes. Ein Beitrag z. Geschichte seiner Seele. Euphorion, Bd. 27, S. 69—112.

Müller, Hans v., Das künstlerische Schaffen E. T. A. Hoffmanns, in Umrissen angedeutet. Mit 1 Steinzeichnung von Hugo Steiner, Prag. 41 S. gr. 8°. Leipzig, Gesellsch. d. Freunde d. Deutschen Bücherei. Nur für Mitgl. 5 M., num. Ausg. 20 M.

Heilborn, Ernst, E. T. A. Hoffmann. Der Künstler und die Kunst. Mit 8 Taf. Deutsche Lebensbilder. 202 S. 8°. Berlin, Ullstein. 4 M., geb. in Leinw. 6 M.

Brandl, A[lois], Walter Scott über sein dichterisches Schaffen. Aus: Sitzungsber. d. Preuß. Akad. d. Wiss. (Phil.-hist. Kl.) 30, 1925, S. 356—364. 4°. Berlin, Verlag d. Akad. d. Wissensch.; W. de Gruyter & Co. in Komm. 2 M.

Solms-Salomon, Erika, Hebbels Beziehung zur Sprache. Hebbel-Forschungen Nr. 15, 47 S. 8°. Berlin, B. Behrs Verlag. 1,85 M.

Mörike, Eduard, und Friedrich Theodor Vischer, Briefwechsel. Herausgeg. von Robert Vischer. Mit 5 Abb. (Taf.) und Faks. (IX, 356 S.) 8°. München, C. H. Becksche Verlagsh. 6,50 M., geb. in Leinw. 9 M.

Lusser, Karl Emanuel, Conrad Ferdinand Meyer. Das Problem seiner Jugend. Unter besond. Berücks. d. deutschen u. roman. Bildungseinflüsse. Freiburg i. Ü., philos. Diss. 1923. VII, 199 S., 1 Titelb. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag. 6 M., geb. in Leinw. 8 M.

Meier-Graefe, Julius, Dostojewski der Dichter. 531 S., mehr. Taf. gr. 8°. Berlin, E. Rowohlt. 10,50 M., geb. in Leinw. 15 M.

Krutch, Joseph Wood, Edgar Allan Poe. A study in genius. Ill. 8°. New York, Knopf. 4 $.

Mauclair, Camille, Le génie d'Edgar Poe. 8°. Paris, A. Michel. 10 Fr.

Urtel, Hermann, Guy de Maupassant. Studien zu seiner künstler. Persönlichkeit. Epochen der franz. Literatur. Erg.-Bd. 294 S. 8°. München [Hochschulbuchh.], M. Hueber. 8 M., geb. in Leinw. 10 M.

Carré, Jean Marie, La vie aventureuse de Jean Arthur Rimbaud. (Le roman des grandes existences. 2.) 8°. Paris, Plon. 12 Fr.

Lamm, Martin, Strindberg. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch., Bd. XX, S. 141—155.

Jaspers, Karl, Strindberg und van Gogh. Versuch einer pathograph. Analyse unter vergl. Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin. 2., erg. Aufl. Philosoph. Forschung., Heft 3. VI, 151 S. 4°. Berlin, J. Springer. 6 M., geb. in Leinw. 7,80 M.

Stern, Bolko, Stunden mit Richard Dehmel. 69 S. mit eingekl. Abb. gr. 8°. Wiesbaden, Dioskuren-Verlag. Pp. 3 M.

Bab, Julius, Richard Dehmel. Die Geschichte eines Lebenswerkes. 432 S., mehrere Taf. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag. 8 M., geb. in Leinw. 11 M.

Eilers, Konrad, Hermann Löns als Mensch und Dichter. Aus: Jahrbuch der Charakterologie, Herausg. Emil Utitz, Band IV. Pan-Verlag, Charlottenburg.

Eilers, Konrad, Hermann Löns als Charakter. Beitr. z. niedersächs. Literaturgesch. Bd. 3. 193 S. 8°. Hannover, A. Sponholtz Verlag. 3,60 M.

Zweig, Stefan, Romain Rolland. Der Mann und das Werk. Mit 7 Bild. [Taf.] u. 3 Schriftwiedergaben [Taf.]. 3., erw. Aufl. 279 S. 8°. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt Rütten & Loening. Geb. in Leinw. 8 M.

Henderson, Archibald, Tischgespräche mit Bernhard Shaw. [Table Talks with G. B. S.] (Übertr. von Kurt Busse, Hermann George Scheffauer, Elly v. Schneider-Glend u. Lotte Lisa Haedicke.) 1.—4. Aufl. 121 S., 1 Taf. 8°. Berlin, S. Fischer Verlag. 3 M., Pp. 4 M.

Conrad, Jessie, Joseph Conrad as I knew him. Ill. 8°. London, Heinemann. 6 sh.

Payne, Edward Biron, The soul of Jack London. Edit. by Felicia R. Scatcherd. Ill. 8°. London, Rider. 5 sh.

Hitschmann, Eduard, Ein Gespenst aus der Kindheit Knut Hamsuns. Aus: Imago, Band 12, Heft 2/3. 38 S. gr. 8°. Wien, Internat. Psychoanalyt. Verlag. 2 M., geb. in Leinw. 3,50 M.

Ollendorf, Oscar, Liebe in der Malerei. Neue Beitr. z. Psychologie d. groß. Meister. Mit 33 Lichtdrucktafeln. VIII, 359 S. gr. 8°. Leipzig, Dieterichsche Verlagsh. Geb. in Leinw. 18 M.

Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten u. Bildhauern aus 5 Jahrh. Herausg. v. Hermann Uhde-Bernays. Mit 60 Selbstbildn. [Taf.] u. d. Künstlerunterschr. 968 S. kl. 8°. Dresden, W. Jess. Geb. in Leinw. 20 M., Perg. 30 M., Leder 35 M.

Moreau-Nélaton, Etienne, Manet raconté par lui-même. Etude biographique d'après ses œuvres et ses écrits. 2 vol. Ill. 4°. Paris, H. Laurens. 500 Fr.

Riese, Walther, Vincent van Gogh in der Krankheit. Ein Beitr. zum Problem der Beziehung zwischen Kunstwerk und Krankheit. Mit 6 Abb. Grenzfragen d. Nerven- u. Seelenlebens, Heft 125. 38 S. 4°. München, J. F. Bergmann. 3,60 M.

Corinth, Lovis, Selbstbiographie. Mit 22 schwarzen u. 4 farbig. Bildern [Taf.]. (Vorwort: Charlotte Berend-Corinth.) VII, 194 S. 8°. Leipzig, S. Hirzel. 25 M., geb. in Leinw. 30 M., num. Vorzugsausg. in 150 Ex. mit 2 Orig.-Rad. u. 1 Faks., Leder 150 M.

Beil, Ada, Das Schöpfertum der Frau. 1. Theoret. Teil. Ein Versuch z. Problem d. Persönlichk. 2. Prakt. Teil. Dargest. am Leben d. Bildhauerin Emma Cotta m. 6 Taf. Individuum u. Gemeinschaft, Heft 5/6. 109 S. 8°. München, J. F. Bergmann. 5,10 M.

Kubin, Alfred, Dämonen und Nachtgesichte. Mit einer Selbstdarst. d. Künstlers u. 130 [2 eingedr.] Bildtaf. 62 S. mit 2 Abb., 128 Taf. 4°. Dresden, C. Reißner. 8 M., geb. 11 M.

Gütersloh, Paris v., Bekenntnisse eines modernen Malers. Die österr. Reihe, Bd. 2. 162 S. 8°. Wien, Verlagsanstalt Dr. Zahn & Dr. Diamant. 2,50 M., geb. in Leinw. 4,50 M.

2. Anfänge der Kunst.

Reallexikon der Vorgeschichte. Hrg. v. Max Ebert. Bd. 6 Lfg. 5 bis Bd. 8 Lfg. 1. 4°. Berlin, de Gruyter & Co.

Bölsche, Wilhelm, Die Abstammung der Kunst. Mit 14 Tafelb. u. 1 farb. Umschlagb. 64 S. 8°. Stuttgart, Franckh. 1,50 M., geb. in Leinw. 2,40 M.

Kühn, Herbert, Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum. Zeitschr. f. Ethnologie, Jahrg. 1926, Heft 5/6.

Smith, Rev. Frederick, Prehistoric man and the Cambridge gravels. Ill. 8°. London, Heffer. 7 sh. 6 d.

Luquet, G. H., L'art et la religion des hommes fossiles. 8°. Paris, Masson & Cie. 26 Fr.

Bell, Edward, Prehellenic architecture in the Aegean. 8°. (Origin of architecture.) Ill. London, Bell. 8 sh. 6 d.

Oulié, Marthe, Les Animaux dans la Peinture de la Crète préhellénique, illustré de nombreuses planches. 8°. Paris, F. Alcan. 30 Fr.

Kraft, Georg, Die Kultur der Bronzezeit in Süddeutschland. Mit 58 Taf. u. [farb.] Karte und 23 Textabb. Veröffentlichungen des urgeschichtl. Forschungsinstituts. 153 S., 1 Titelb. 4°. Augsburg, Dr. B. Filser. Geb. in Halbleinw. 40 M.

Luquet, G. H., La narration graphique dans l'art primitif. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Sydow, Eckart v., Kunst und Religion der Naturvölker. Mit 55 Abb. im Text u. 83 Taf., davon 3 farb. Sacramentum artis. 237 S., 3 Bl. Erkl. 4°, Oldenburg i. O., Gerh. Stalling. Geb. in Leinw. 38 M.

Guillaume, Paul, and Thomas Munro, Primitive negro sculpture. Ill. 4°. New Vork, Harcourt. 6 $.

Albert, Wilhelm, Zur Problematik des schöpferischen Kindes. Eine Einf. in den Problemkreis, verbunden mit einer Bücherschau der ges. Bewegung. 32 S. 8°. Nürnberg, Korn & Berg in Komm. 0,80 M.

Schulte, Hans, Das musikalische Schaffen des Kindes: Ein Beitr. zur Vertiefung unserer deutschen Musikerziehung im allgem. u. des Schulmusikunterrichts im bes. 75 S. mit Abb. gr. 8°. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 1,80 M.

Belaiew-Exemplarsky, Sophie, Das musikalische Empfinden im Vorschulalter. Zeitschr. f. angew. Psychologie, Bd. 27, Heft 3. Leipzig.

Rahn, Fritz, Gedichte meiner Buben. Versuche dichterischer Gestaltung in d. Schule, mit einer method. u. psycholog. Einf. 1. Aufl. Kunst des Kindes, Bd. 1. 199 S. 8°. Stuttgart, Verlag Silberburg. Geb. in Leinw. 5 M.

3. Tonkunst, Bühnenkunst, Film und Tanz.

Bericht über den ersten musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925. X, 470 S. mit Notenbeisp. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 M., geb. in Leinw. 23 M.

Volbach, Fritz, Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 1: 1. Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge u. Partitur. XIV, 353 S. mit Abb. 8°. Münster i. W., Aschendorffsche Verlagsbuchh. 6 M., geb. in Leinw. 7,20 M.

Studien zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von Guido Adler. Heft 13. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Beihefte. 88 S. 4°. Wien, Universal-Edition. Preis nicht mitgeteilt.

Glebow, Igor, Die gegenwärtige russische Musikwissenschaft und ihre historischen Aufgaben. Melos, 5. Jahrg., Heft 6.

Mies, P(aul), Skizzen aus Geschichte und Ästhetik der Musik. 143 S., 3 Taf. 8°. Köln a. Rh., P. J. Tonger. Seidenbd. 4 Mk.

Peters, Illo, Die Grundlagen der Musik. Einführg. in ihre mathemat.-physikal. u. physiolog.-psycholog. Bedingungen. Mit 32 Fig. VIII, 156 S. 8°. Leipzig, Teubner. Geb. in Leinw. 7,60 M.

Holm, A., Einführung in die Musik. 335 S., 1 Notenbeilage, 8 Bl. 8°. Veröffentl. d. Deutschen Buchgemeinsch. 162. (Nicht im Buchh.)

Blessinger, Karl, Grundzüge der musikalischen Formenlehre. Mit 100 Notenbeisp. Musikalische Volksbücher. 355 S. kl. 8°. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. Geb. in Leinw. 8 M.

Harburger, Walter, Form und Ausdrucksmittel in der Musik. Mit 23 Notenbeisp. [u. Abb.]. Musikalische Volksbücher. 224 S. kl. 8°. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. Geb. in Leinw. 5 M.

Dickinson, Edward, The spirit of music, how to find it and how to share it. 8°. London, Scribners. 7 sh. 6 d.

Hasse, Karl, Musikstil und Musikkultur. Veröffentlichungen d. Musikinstituts d. Universität Tübingen, Heft 4. 212 S. 8°. Stuttgart, C. L. Schultheiß. 4 M.

Ochs, Siegfried, Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortrag. 54 S. 8°. Berlin, Werkverlag. 1,60 M.

Coenroy, A., La musique, vice littéraire. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Bär-Sedding, Lothar, Gedachte Musik. Melos, Jahrg. 5, Heft 7.

Chijs, van der, Über das Unisono in der Komposition. (Z. Psychoanalyse d. Musik.) Imago, Herausg. Sigm. Freud, Wien. Bd. XII, Heft 1.

Weidle, Karl, Bauformen in der Musik. Mit 3 Taf. [Abb.]. Veröffentlichungen d. Musikinstituts d. Universität Tübingen. Heft 3. 91 S. 8°. Stuttgart, C. L. Schultheiß. 3 M.

Landé, Franz, Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik. 46 Notenbeispiele. 69, 12 S. 8°. Leipzig, Carl Merseburger. Geb. in Halbleinw. u. geh. 3 M.

Tetzel, Eugen, Rhythmus und Vortrag. Mit 160 Notenbeisp. u. einigen Tabellen. 109 S. gr. 8°. Berlin, Wölbingverlag. 3,60 M.

Wiehmayer, Theodor, Über die Grundfragen der musikalischen Rhythmik u. Metrik. Vortr. Aus: Bericht über d. Musikwissensch. Kongr. zu Leipzig v. 4.—8. Juni 1925. 17 S. gr. 8°. Magdeburg, Heinrichshofens Verlag. 0,50 M.

Urbain, G., La Mélodie. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Blume, Friedrich, Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Mit einem Notenanhang. III, 157, 48 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6 M., geb. 7,50 M.

Williams, C. F. Abdy, The rhythm of song. 8°. London, Methuen. 7 sh. 6 d.

Jemnitz, Alexander, Absoluter Gesang. Melos, Jahrg. 5, Heft 10.

Abert, Hermann, Grundprobleme der Operngeschichte. Aus: Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel vom 26.—29. September 1924. 37 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Busoni, Ferruccio, Über die Möglichkeiten der Oper und über die Partitur des »Doktor Faust«. 46 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 M.

Illing, Werner, Gedanken über die Oper. Kunstwart XXXIX, 10.
Cahn-Speyer, Rudolf, Über Gebärde und Musik in der Oper. Melos, Jhg. 5, H. 8/9.
Junk, Victor, Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. 16 S. gr. 8°. Wien, L. Doblinger. 0,50 M.
Bekker, Paul, Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. V, 237 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. in Leinw. 6 M.
Bauer, Marion, and Ethel Peyser, How music grew from prehistoric times to the present day. Ill. 8°. London, Putnam. 18 sh.
Reinach, Théodore, La musique grecque. 8°. Paris, Pavot. 10 Fr.
Moser, Hans Joachim, Geschichte der deutschen Musik, in 3 Bänden. gr. 8°. 1. Gesch. v. d. deutschen Musik v. d. Anf. b. z. Beg. d. Dreißigjährigen Krieges. 4., völlig neugestalt. Aufl. 5. u. 6. Tsd. XVI, 532 S. Stuttgart, Cotta Nachf. 15 M., geb. in Halbleinw. 18 M., in Leinw. 19 M.
Malsch, Rudolf, Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. Mit zahlr. Notenbeisp. u. Bildern [im Text u. auf Taf.]. VIII, 357 S. 8°. Berlin-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg. 6 M., geb. in Leinw. 7,50 M.
Trend, J. B., The music of Spanish history to 1609. (Hispanic notes and monogr.) 8°. Oxford, Oxford Univ. Press. 12 sh. 6 d.
Heydt, Johann Daniel von der, Geschichte der evangelischen Kirchenmusik in Deutschland. 238 S. m. Abb., 1 Faks. [Taf.] gr. 8°. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8 M.
Bie, Oscar, Das deutsche Lied. 1.—5. Aufl. 277 S. mit 8 Zeichnungen [Taf.] 8°. Berlin, S. Fischer Verlag. 7,50 M., geb. in Leinw. 10 M.
Jöde, Fritz, Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen, »um darneben einen starken Vorschmack von der Komposition zu überkommen«. Organik, Bd. 1. 224 S. mit Fig. 8°. Wolfenbüttel, G. Kallmeyer. 6,50 M., geb. in Leinw. 8 M.
Schnerich, Alfred, Joseph Haydn u. seine Sendung. 2., wesentl. verm. u. verb. Aufl. 5.—7. Tsd. Mit einem stilkrit. Anh. v. Wilhelm Fischer. Amaltheabücherei, Bd. 28. 282 S. mit zahlr. Taf. 8°. Wien, Amaltheaverlag. 5 M., geb. 6,50 M.
Frimmel, Theodor, Beethoven-Handbuch. 2 Bde. — 1. Abendlied-Ouvertüren. VIII, 477 S. — 2. Pachler-Zulehner. 485 S. — gr. 8°. Bd. 1. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 M., geb. 24 M.
Bergh, Rudolph, Musikens historie indtil Beethoven. 8°. Kopenhagen, Haase. 7 Kr.
Bidou, Henri, Chopin. (Maîtres de la musique.) 8°. Paris, F. Alcan. 10 Fr.
Schnoor, Hans, Musik der germanischen Völker im XIX. und XX. Jahrhundert. Mit 32 [eingedr.] Bildern. Jedermanns Bücherei. Abt. Musik. 136 S. 8°. Breslau, Ferd. Hirt. Geb. in Halbleinw. 3,50 M.
Basch, Victor, Schumann. (Les maîtres de la musique.) 8°. Paris, F. Alcan. 12 Fr.
Niecks, Frederick. Robert Schumann. Ed. by Christina Niecks. 8°. New York, Dutton. 5 $.
Frenzel, P[aul], Robert Schumann u. Goethe. Veröffentl. d. Robert-Schumann-Ges. 40 S., 1 Titelb., 1 Faks. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1 M.
Kurth, Ernst, Bruckner. 1. Tausd. 2 Bde. IX, 1352 S., 1 Titelb. gr. 8°. Berlin, M. Hesses Verlag. 28 M., geb. in Leinw. 35 M., in Halbleder 42 M.
Wickenhauser, Richard, Anton Bruckners Symphonien, ihr Werden u. Wesen. Mit vielen Notenbeispielen. Bd. 1. Leipzig, Reclam. kl. 8°. — Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst Bd. 37. — Reclams Universalbibl. Nr. 6717/6718 1. 147 S. 0,80 M.
Hadow, Sir W. H., Studies in modern music. Serie 1: H. Berlioz, Rob. Schumann. Serie 2: F. Chopin, A. Dvořak, Joh. Brahms. 2 vol. 8°. London, Seeley, Service. 10 sh.

Parker, D. C., Georges Bizet, his life and works. (Masters of music.) 8°. London, K. Paul. 7 sh. 6 d.

Schneider, Louis, Massenet (1842—1912). 8°. Paris, Fasquelle. 9 Fr.

Tiersot, Julien, Smetana. (Les musiciens célèbres.) 8°. Paris, H. Laurens. 9 Fr.

Ssabanejew, L., Geschichte der russischen Musik. Für deutsche Leser bearb., mit einem Vorw. u. einem Nachtr. vers. von Oskar v. Riesemann. Mit 12 Abb. [Taf.]. 214 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7,50 M., geb. 10 M.

Schaeffner, A., Evolution harmonique et fixité tonale dans la musique contemporaine. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Kallenbach-Greller, Lotte, Klanggestaltungswerte in der neueren französischen Musik. Melos, 5. Jahrg., Heft 4/5.

Gysi, Fritz, Claude Debussy. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich. 28 S., 1 Titelbild. 4°. Zürich, Art. Institut Orell Füßli (Hug & Co. in Komm.). 3,20 M.

Riesemann, Oskar v., Monographien zur russischen Musik. Bd. 2. (Modest Petrowitsch Mussorgski.) XIX, 526, 28 S. 8°. München, Drei Masken Verlag. 12 M., geb. 15 M.

Fraccaroli, Arnaldo, Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk. Deutsch von H. R. Fleischmann. (Autor. Übers.) 291 S., 1 Titelb. 8°. Wien, Steinverlag.

Kallenberg, Siegfried, Richard Strauß. Leben u. Werk. Leipzig, Ph. Reclam jun. 112 S. kl. 8°. — Musiker-Biographien. Bd. 39 — Reclams Universalbibl. Nr. 6698 und 6699. Brosch. 0,80 M., geb. 1,20 M.

Biehle, Herbert, Requiem H-moll von Richard Wetz. 16 S. kl. 8°. Leipzig, Fr. Kistner & C. F. W. Siegel.

Knudsen, Hans, Das Studium der Theaterwissenschaften in Deutschland. Handbuch f. d. Hochschulstudium in Deutschland. (19.) 30 S. kl. 8°. Charlottenburg, Verlag »Hochschule und Ausland«. 0,50 M.

Wickihalder, Hans, Zur Psychologie der Schaubühne. 100 S. 8 Taf. gr. 8°. Zürich, (Art. Inst.) Orell Füßli. 4,80 M., geb. in Halbleinw. 6,40 M.

Günther, Johannes, Von Werden und Wesen der Bühne. Mit 16 Bildtaf. Wege zur Bildung. 2/3. VII, 274 S. kl. 8°. Dessau, C. Dünnhaupt. Geb. in Halbleinw. 4 M.

Flechtner, Hans-Joachim, Buchdrama und Bühnenschauspiel. Ein Beitrag zur Psychologie des ästhetischen Genusses. Die Literatur XXVIII, 8.

Niepel, Helmut, Der Sprechchor als Ausdrucksmittel des Gemeinschaftserlebnisses. Ostland. Beih. 2. 48 S. 8°. Kotzenau, Verlag Ostland 0,90 M.

Aber, Adolf, Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches und Ästhetisches. 176 S. gr. 8°. Leipzig, M. Beck. Geb. in Halbleinw. 4,50 M.

Bab, Julius, Schauspieler und Schauspielkunst. Mit 32 Taf. 259 S. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. Geb. in Leinw. 9 M.

Schumann, Wolfgang, Schauspielkunst u. Schauspieler. 1.—2. Tsd. Dürerbund. Flugschrift zur Ausdruckskultur. 200. 28 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 0,60 M.

Möller, Alfred, Der Schauspieler. Vom Wesen seiner Kunst. Wissen u. Wirken, Bd. 29. 73 S. 8°. Karlsruhe, G. Braun. 1,80 M.

Thieme, W. L., De tooneelspeler als symbool zijner Kunst. Idee IV, 42—54.

Hofmannsthal, Hugo v., Über die Pantomime. Baden-Badener Bühnenblatt V, 93.

Vater, Fr., Das Laienspiel. Eine Untersuchung über seine Notwendigkeit u. seine Aufgabe. Tatwelt II, 31—36.

Rohde, Alfred, Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei u. Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter. Mit 32 [1 farb.] Abb. Schöpfung, Bd. 10. 33 S., 31 S. Abb. gr. 8°. Berlin, Furche-Kunstverlag. 4,50 M., geb. in Leinw. 6,50 M.

Borcherdt, Hans Heinrich, Der Renaissancestil des Theaters. Ein prinzipieller Versuch. Aus: Die Ernte. Abh. z. Literaturwissensch. Franz Muncker z. s. 70. Geburtstage. III, 44 S., 10 Taf. gr. 8°. Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. 2,50 M.

Doerry, Hans, Das Rollenfach im deutschen Theaterbetrieb des 19. Jahrhunderts. Schriften der Gesellsch. f. Theatergeschichte. 35. XII, 147 S., 1 Taf. 8°. Berlin, Gesellsch. f. Theatergeschichte. Geb. in Leinw. Nur für Mitglieder.

Sprengler, Joseph, Die deutsche Dramaturgie des 19. Jahrhunderts. Hochland XXIII, 2.

Marsan, Jules, Théâtre d'hier et d'aujourd'hui. (Coll. Tendances. 2.) 8°. Paris, Edit. des Cahiers libres, 57 Avenue Makoff. 15 Fr.

Dubech, Lucien, La Comédie française d'aujourd'hui. 8°. Paris, Le Divan. 12 Fr.

Wagner, Ludwig, Der Szeniker Ludwig Sievert. Studie zur Entwicklungsgesch. d. Bühnenbildes im letzten Jahrzehnt. 181 S., 90 z. T. farb. Taf., 1 Titelb., gr. 8°. Berlin, Bühnenvolksbundverlag. Hlw. 66 M.

Eloesser, Arthur, Elisabeth Bergner. 90 S., 24 S. Abb., 1 Titelb. gr. 8°. Charlottenburg, Williams & Co. 3,50 M.

Brandenburg, Hans, Das neue Theater. Erlebnisse, Forschungen, Forderungen. III, 588 S. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag. 12 M., geb. in Leinw. 15 M.

Rolland, Romain, Das Theater des Volkes. Ästhetische Abhandl. über die Neugestaltung des Theaters. (Aus dem Franz. übers. v. Tony Noah.) XI, 171 S. 8°. Zürich, Rotapfelverlag. Geb. in Halbleinw. 6 Mk.

David, Hans, Probleme der Film-Ästhetik. Geisteskultur, Jahrg. 35, Heft 6 u. 7.

Harms, Rudolf, Philosophie des Films. Seine ästhet. u. metaphys. Grundlagen. VIII, 192 S. 8°. Leipzig, F. Meiner. 8 M., geb. in Leinw. 10 M.

MacOrlan P., A. Beucler, C. Dullin, R. Allendy, L'Art cinématographique, avec planches. 16°. Paris, F. Alcan. 12 Fr.

Beck, Maximilian, Apologie des absoluten Films. Melos, Jahrg. 5, Heft 3.

Dupont, Ewald André, Wie ein Film geschrieben wird, und wie man ihn verwertet. Mit Beisp. u. Abb. 2., völlig neubearb. Aufl. v. F. Podehl. 100 S., 6 Taf. 8°. Berlin, Gustav Kühn. 3 M.

Böhme, Fritz, Tanzkunst. Mit 24 Bildtafeln (u. 2 eingedr. Skizzen). 1.—3. Tsd. Wege zur Bildung, Bd. 6. VII, 218 S., kl. 8°. Dessau, C. Dünnhaupt. Leinw. 3 M.

Laban, Rudolf v., Choreographie. Heft 1. Mit 22 Abb. auf 11 Taf. u. Abb. im Text. 1. u. 2. Tsd. 105 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 6 M.

Delius, Rudolf v., Tanz und Erotik. Gedanken z. Persönlichkeitsgestaltg. d. Frau. 94 S. 8°. München, Delphinverlag. 2,50 M., geb. in Leinw. 4 M.

Schröder, Bruno, Turnen und Kunst. Die Leibesübungen, Jahrg. 1926, Heft 20.

Rhythmik. Theorie u. Praxis der körperlich-musikalischen Erziehung. Mit 62 Bild. auf Taf., herausgeg. von Elfriede Feudel. 150 S. 4°. München, Delphinverlag. 8,50 M., geb. in Halbleinw. 10,50 M., in Leinw. 12 M.

Kool, Jaap, Die Musik zur Tanzpantomime. Melos, Jahrg. 5, Heft 1.

Schikowski, John, Geschichte des Tanzes. 166 S., 24 Taf. gr. 8°. Berlin, Büchergilde Gutenberg. Mitgliedspr.: geb. in Leinw. 3 M., Ladenpr.: geb. in Leinw. 5 M.

Weege, Fritz, Der Tanz in der Antike. 192 S. mit 246 Abb. 4°. Halle a. d. S., M. Niemeyer. Geb. in Leinw. 45 M.

Tanz in dieser Zeit. Hrsg. von Paul Stefan. 113 S. mit Fig., mehr. Taf. gr. 8°. Wien, Universal-Edition. 3 M., geb. in Halbleinw. 4 M.

Böhme, Fritz, Der Tanz der Zukunft. 55 S., mehr. Tafeln. gr. 8°. München, Delphinverlag. 4 M., geb. in Leinw. 6 M.

4. Wortkunst.

Cysarz, Herbert, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System. V, 304 S. gr. 8°. Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. 10 M., geb. in Leinw. 12 M.

Ungar, Rudolf, Literaturgeschichte u. Geistesgeschichte. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte, Jahrg. IV, Heft 2.

Brüggemann, Fritz, Psychogenetische Literaturwissenschaft. Zeitschr. f. Deutschkunde 1925, 10.

Neumann, Friedrich, Die Gliederung der deutschen Literaturgeschichte. 10 S. 4°. Leipzig, E. Pfeiffer. 1 M.

Koischwitz, Otto, Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft. Vortr. 30 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering; New York, Westermann & Co. 1,50 M.

Eck, Else v., Die Literaturkritik in den Hallischen und Deutschen Jahrbüchern (1838—1842). Ein Beitr. z. Gesch. d. deutschen Literaturwissensch. 127 S. gr. 8°. Germanische Studien, Heft 42. Berlin, E. Ebering. 5 M.

Petersen, Julius, Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einf. in die moderne Literaturwissenschaft. XI, 203 S. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 6 M., geb. in Leinw. 8 M.

Walzel, Oskar, Das Wortkunstwerk. Mittel s. Erforschung. XVI, 349 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Geb. in Leinw. 14 M.

Hytier, J., L'activité poétique et l'activité esthétique dans la poesie. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Mehlis, Georg, Dichtung in Philosophie und Geschichte. Euphorion Band 27, S. 161—172.

Oppenheim, D. E., Dichtung und Menschenkenntnis. Psychol. Streifzüge durch alte und neue Lit. LXXXIV, 262 S. gr. 8°. München, J. F. Bergmann. 12 M.

Pongs, Hermann, Das Bild in der Dichtung. Bd. 1. Versuch ein. Morphologie der metaphorischen Formen. XX, 513 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwerts Verlag. 20 M.

Harrison, J., L'imperfectif dans la langue et la littérature. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Oppert, Kurt, Möglichkeiten des Enjambements. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. XX, S. 235—238.

Ermatinger, Emil, Zeitstil und Persönlichkeitsstil. Grundlinien einer Stilgesch. d. neueren deutsch. Dichtung. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., Jahrg. IV, Heft 4.

Strich, Fritz, Natur und Geist der deutschen Dichtung. Ein Vortr. Aus: Die Ernte. Abh. z. Literaturwissensch. Franz Muncker zu s. 70. Geburtstage. 29 S. gr. 8°. Halle a. d. S., M. Niemeyer. 1,20 M.

Hochgesang, Michael, Wandlungen des Dichtstils. Dargest. unter Zugrundeleg. deutscher Macbeth-Übertragungen. VIII, 183 S. 8°. München [Hochschulbuchh.], M. Hueber. 6 M.

Turner, T. Mc.D. C., The element of irony in English literature. An essay. 8°. Cambridge, Cambridge Univ. Press. 5 sh.

Laserstein, Käte, Der Griseldisstoff in der Weltliteratur. Eine Untersuchung z. Stoff- u. Stilgesch. Forschungen z. neueren Literaturgesch. 58. XII, 208 S. gr. 8°. Weimar, A. Duncker Verlag. 8 M.

Calvet, J., Les types universels dans la litterature française. Ill. 8°. Paris, F. Lanore, 48 Rue d'Assas. 7 Fr. 50 c.

Schmidt, Walther F., Promusikalität und Musikalität der lyrischen Dichtung. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch., Bd. XX, S. 219—234.

Oppert, Kurt, Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., Jahrg. IV, Heft 4.

Steiner, Rudolf, Sprachgestaltung und Dramatische Kunst. Vorträge. Hrsg. u. mit einem Vorw. vers. v. Marie Steiner. XXII, 406 S., 1 Taf., 2 Faks. gr. 8°. Dornach, Philosophisch-Anthroposoph. Verlag. 11 M., geb. in Halbleinw. 14 M.

Marcel, G., Note sur l'évaluation tragique. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Schulze, Berthold, Episches im Drama. Ein induktiver Versuch auf Grund von Goethes Iphigenie. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Bd. XX, S. 238—241.

Bosworth, Halliam, Technique in dramatic art. Ill. 8°. New York, Macmillan. 2 $ 60 c.

Rogge, Alma, Das Problem der dramatischen Gestaltung im deutschen Lustspiel. Hamburg, Phil. Diss. v. 21. Nov. 1925. 68 S. 8°. Hamburg, R. Hermes. 1,50 M.

Moore, John B., The comic and the realistic in English drama. 8°. Cambridge, Cambr. Univ. Press. 10 sh.

Markuse, Ludwig, Das expressionistische Drama. Aus: Weltliteratur d. Gegenw. Berlin, Franz Schneider.

Sommerfeld, Martin, Romantheorie und Romantypus. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch., Jahrg. IV, Heft 3.

Klöckner, Albert, Volksbrauch und Roman. Eine Betrachtung über Ideenarchitektur und künstlerisches Wunschbild. »Form und Sinn« I, 10.

Berend, Eduard, Die Technik der »Darstellung« in der Erzählung. German.-Roman. Monatsschrift XIV, 5/6.

Gerhard, Melitta, Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes »Wilhelm Meister«. Halle a. d. S., M. Niemeyer. IX, 175 S. gr. 8°. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch., Buchreihe, Bd. 9. 7,50 M., geb. in Leinwand 9 M.; Subskr.-Pr. 6 M., geb. in Leinw. 7,20 M.

Drew, Elizabeth A., The modern novel. Some aspects of contemporary fiction. 8°. London, J. Cape. 7 sh. 6 d.

Ermatinger, Emil, Probleme der neueren deutschen Epik. Zeitschr. f. Deutschkunde 1926, 2.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammler. Bd. 1, Lfg. 6 bis Bd. 2, Lfg. 4. 4°. Berlin, W. de Gruyter & Co.

Macy, John Albert, The story of the world's literature. Ill. by Onorio Ruotolo. 8°. New York, Liveright. 5 $.

Aly, Wolf, Geschichte der griechischen Literatur. Die Handbibliothek d. Philologen. XVII, 418 S. gr. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8 M., geb. 9 M.

Geffcken, Johannes, Griechische Literaturgeschichte. Bd. 1. Mit einem Sonderbd. Bibliothek d. klass. Altertumswissensch. Bd. 4 u. Sonderbd. gr. 8°. — 1. Von d. Anfängen bis auf die Sophistenzeit. XII, 328 S. — Sonderbd.: Anmerkungen. VII, 317 S. Heidelberg, Carl Winter. 30 M., geb. in Leinw. 35 M.

Bethe, E., Griechische Dichtung. Heft 7—8. Aus: Handb. d. Literaturwissensch. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Weege, Fritz, Dionysischer Reigen. Lied und Bild in der Antike. X, 145 S. mit Abb. 4°. Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. Geb. in Leinw. 20 M.

Schuré, Edouard, Le théâtre initiateur. La genèse de la tragédie. Le drame d'Eleusis. 8°. Paris, Perrin & Cie. 10 Fr.

Schadewaldt, Wolfgang, Monolog und Selbstgespräch. Untersuchungen zur Formgeschichte der griech. Tragödie. Neue philolog. Untersuchungen, Heft 2. VII, 270 S. gr. 8°. Berlin, Weidmann. 14 M.

Gordon, Wolff v., Die dramatische Handlung in Sophokles' »König Oidipus« und Kleists »Der zerbrochene Krug«. Bausteine zur Geschichte der deutschen Literatur. 20. V, 58 S., 4 Taf. gr. 8°. Halle a. d. S., M. Niemeyer. 4 M.

Jachmann, Günther, Die Originalität der römischen Literatur. Vorlesungen. 43 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner, 2,60 M.

Kappelmacher, Alfred, Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit. Heft 1 u. 2. Aus: Handbuch der Literaturwissenschaft. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°.

Rand, Edward Kennard, Ovid and his influence. Ill. (Our debt to Greece and Rome. 13.) 8°. Boston, Marshall Jones. 1 $ 50 c.

Cartault, A., L'art de Virgile dans l'Enéide. 2 vol. 8°. (Bibl. de la faculté des lettres de l'univ. de Paris. Série 2. T. 4/5.) Paris, Presses univ. de France. 80 Fr.

Maclean, Magnus, The literature of the Celts. 8°. London, Blackie. 10 sh.

Glasenapp, Helm. v., Schomerus-Sukthankar: Indische Literaturen. Heft 1—3. Aus: Handbuch der Literaturwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Wilhelm, Richard, Chinesische Dichtung. Heft 2—3. Aus: Handbuch der Literaturwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Adler (, Paul) = [Michael] Revon, Japanische Literatur. Geschichte u. Auswahl v. d. Anfängen bis zur neuesten Zeit. 430 S. kl. 8°. Taschenbücher d. Literatur. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlagsanstalt. Pp. 9 M., geb. in Leinw. 12 M.

Karskij, E., Geschichte der weißrussischen Volksdichtung und Literatur. (Übers. von Margarete Woltner.) X, 202 S. gr. 8°. Grundriß der slavischen Philologie und Kulturgeschichte. [2.] Berlin, W. de Gruyter & Co. 20 M., geb. in Leinw. 23 M.

Gesemann, Gerhard, Studien zur südslavischen Volksepik. Folge 1. Veröffentlichungen der Slavist. Arbeitsgemeinschaft an d. Deutschen Univ. in Prag. Reihe 1, Heft 3. 109 S. gr. 8°. Reichenberg, Gebr. Stiepel. 3,40 M.

Leyen, Friedrich v. der, Geschichte der deutschen Dichtung. Ein Überblick. VII, 131 S. 8°. München, F. Bruckmann. 4 Mk., Pp. 5 M., geb. in Leinw. 6 M.

Brinkmann, Hennig, Entstehungsgeschichte des Minnesangs. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. Buchreihe. Bd. 8. XI, 172 S. gr. 8°. Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. 7,50 M., geb. in Leinw. 9 M.

Borcherdt, Hans Heinrich, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Tl. 1. 1. Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland. XV, 331 S. Leipzig, J. J. Weber. 4°. 12,50 M., geb. in Leinw. 14,50 M.

Weißer, Hermann, Die deutsche Novelle im Mittelalter. Auf dem Untergrunde der geistigen Strömungen. VIII, 128 S. gr. 8°. Freiburg, Herder. 5 M.

Schürr, Friedrich, Das altfranzösische Epos. Zur Stilgeschichte und inneren Form der Gotik. XX, 512 S, mehr. Taf. 8°. Epochen der französ. Literatur. 1. München (Hochschulbuchh.), M. Hueber. 14 M., geb. 16 M.

Hecht, Hans, und Levin L. Schücking, Die englische Literatur im Mittelalter. Heft 1. Aus: Handbuch der Literaturwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Busetto, Natale, Il problema estetico della Divina Commedia. pp. 32. 16°. Catania, Muglia.

Tatham, Edward H. R., Francesco Petrarca. Vol. 1. Early years and lyric poems. 8°. New York, Macmillan. 6 $.

Benedetti, F. Augusto de, L'arte di Ludovico Ariosto nell »Orlando furioso«. Saggio di analisi estetica e delle varianti sul primo canto. 8°. Bologna, N. Zanichelli. 12 l.

Piéri, Marius, Le Pétrarquisme au 16e siècle. Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléïade française. 8°. Paris, Louis Laffitte. 10 Fr.

Guy, Henry, Histoire de la poésie française au 16e siècle. T. 2. Clément Marot et son école. (Bibl. litt. de le renaiss. N. S. T. 12.) 8°. Paris, H. Champion. 45 Fr.

Becker, Ph(ilipp) Aug(ust), Clement Marot, sein Leben und seine Dichtung. IV, 420 S., gr. 8°. München, M. Kellerers Verl. Sächs. Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für neuere Philologie. 4. Romanist. Abt., Heft 1. 20 M.

Wolff, Max, Shakespeares Form. Germ.-roman. Monatsschrift XIII, 9/10.

Harman, Edward George, The »impersonality« of Shakespeare examined and discussed. 8°. London, C. Palmer. 12 sh. 6 d.

Fischer, Rudolf, Shakespeares Sonette (Gruppierung, Kunstform). Aus d. Nachl. hrsg. v. Karl Brunner. Wiener Beitr. z. engl. Philologie. 53. VIII, 182 S. gr. 8°. Wien, W. Braumüller. 4 M.

Sprague, Arthur Colby, Beaumond and Fletcher on the restoration stage. Ill. 8°. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press. 4 $.

Schelling, Felix E., Elizabethan playwrights. A short history of the English drama from mediaeval times to the closing of the theatres in 1642. 8°. London, Harpers. 12 sh. 6 d.

Klemperer, Viktor, Herm. Hatzfeld, Fritz Neubert, Romanische Literatur von der Renaissance bis zur französischen Revolution. Heft 9—13. Aus: Handb. d. Literaturwissensch. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsgesellsch. Athenaion. 4°.

Voßler, Karl, Jean Racine. Epochen der französischen Literatur. 3, 2. 189 S. 8°. München, (Hochschulbuchhandlung) M. Hueber. 6 M., geb. 8 M.

Truc, Gonzague, Jean Racine, l'œuvre, l'artiste, l'homme et le temps. (Bibl. d'hist. litt. et de crit.) 8°. Paris, Garnier frères. 15 Fr.

Kohler, Pierre, Autour de Molière. L'esprit classique et la comédie. 8°. Paris, Payot. 20 Fr.

Boillot, Félix, Les impressions sensorielles chez La Fontaine. 8°. Paris, Presses universit. de France. 30 Fr.

Voßler, Karl, Realismus in der span. Dichtung der Blütezeit. Festrede. 22 S. 4°. München, Verlag d. Bayer. Akad. d. Wiss.; R. Oldenbourg in Komm. 1,50 M.

Weißer, Hermann, Calderon und das Wesen des katholischen Dramas. Eine ästhetisch-dogmatische Untersuchung. 23 S. 8°. Freiburg, Herder. 0,80 M.

Alewyn, Richard, Vorbarocker Klassizismus und griechische Tragödie. Analyse d. »Antigone«-Übers. d. Martin Opitz. Aus: Neue Heidelbg. Jahrb. N. F. 1926. 63 S. 4°. Heidelberg, G. Köster. 2 M.

Ermatinger, Emil, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Gewalten und Gestalten. 4. VII, 186 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. 7,20 M., geb. 9 M.

Westerburg, Hans, Joachim Heinrich Voß. Betrachtungen zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages. Zeitschr. f. deutsche Bildung, 2. Jahrg., Heft 3.

Burdach, Konrad, Vorspiel. Gesammelte Schriften zur Gesch. d. deutsch. Geistes. Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. Buchreihe, Bd. 3. (2. Goethe und sein Zeitalter. Anhang: Kunst u. Wissenschaft der Gegenwart.) XII, 585 S. gr. 8°. Halle a. d. S., M. Niemeyer. 22,50 M., geb. in Leinw. 25 M.

Frankenberger, Julius, Walpurgis. Zur Kunstgestalt von Goethes Faust. (Mit einem Anhang über die Erzämterszene des 2. Teils.) Staat u. Geist. Bd. 2. 118 S. gr. 8°. Leipzig, E. Wiegandt. 3,50 M., geb. 5 M.

Bab, Julius, Faust. Das Werk des Goetheschen Lebens. VII, 223 S. 8°. Stuttgart, Union. 4,50 M., geb. in Leinw. 6 M.

Bertalauffy, Ludwig v., Hölderlins Empedokles. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. XX, S. 241—248.

Stuckert, Franz, Das Drama Zacharias Werners. Entwicklung u. literaturgesch. Stellung. XII, 193 S. gr. 8°. Deutsche Forschungen, Heft 15. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. 6 M.

Jelikoff, Rudolf, Georg Büchner und sein »Dantons Tod«. Eine Einführung in sein Schaffen. 39 S. gr. 8°. Hildesheim, Fr. Borgmeyer, Verlag. 1,50 M.

Sauer, Will, Konradin im deutschen Drama. Eine literarhist. Abh. über 94 deutsche Konradindramen. V, 132 S. gr. 8°. Halle a. d. S., Buchh. des Waisenhauses. 5 M.

Grolman, Adolf v., Adalbert Stifters Romane. Deutsche Vierteljahrsschr. f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe, Bd. 7. XI, 112 S. gr. 8°. Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. 6 M., geb. in Leinw. 7,50 M.; für Bezieher der Vierteljahrsschrift 4,80 M., geb. in Leinw. 6 M.

Hirschfeld, Georg, Lord Byron. Mit 1 Faks. und 34 Abb. 199 S. 8°. Menschen, Völker, Zeiten. 14. Wien, K. König. Geb. in Leinw. 6 M.

Schmitz, Victor A., H. C. Andersens Märchendichtung. Ein Beitrag z. Geschichte der dän. Spätromantik. (Mit Ausblicken auf d. deutsche romant. Kunstmärchen.) VII, 136 S. gr. 8°. Nord. Studien. 7. Greifswald, Ratsbuchh. L. Bamberg. 3,60 M.

Heiß, Hans, Romanische Literaturen des 19./20. Jahrhunderts. Heft 4—5. Aus: Handb. d. Literaturwiss. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Klemperer, Victor, Die franz. Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart. Tl. 2. Der Positivismus. Mit 2 Bildern. V, 247 S. Klemperer, Gesch. d. franz. Literatur. Bd. 5 (Schluß). gr. 8°. Leipzig, Teubner. 10 M., geb. 12 M.

Martino, P., Parnasse et symbolisme (1850—1900). 8°. (Coll. A. Colin.) Paris, A. Colin. 7 Fr.

Everth, Erich, C. F. Meyers epischer Sprachstil. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 129—140.

Heeß, Wilhelm, Raabe. Seine Zeit und seine Berufung. XIII, 216 S. gr. 8°. Berlin-Grunewald, Verlagsanstalt H. Klemm. Kart. 4,50 M., geb. in Hleinw. 6 M.

Streicher, Siegfried, Spitteler und Böcklin. Bd. 1. 126 S. gr. 8°. Zürich, (Art. Institut) Orell Füßli. 4,40 M., geb. in Leinw. 6 M.

Röhl, Hans, Der Naturalismus. Ein Überblick über die literarische Bewegung in Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhdrts. 69 S. 8°. Deutschkundliche Bücherei. Leipzig, Quelle & Meyer. 0,80 M.

Priestley, J. B., George Meredith. 8°. (English men of letters.) London, Macmillan. 5 sh.

Gretten, Mary Sturge, The writings and life of George Meredith. 8°. Oxford, Oxford Univ. Press. 6 sh.

Bailey, John, Walt Whitman. 8°. (English men of letters.) London, Macmillan. 5 sh.

Soula, Camille, La poésie et la pensée de Stéphane Mallarmé. Essai sur le symbole de la chevelure. 8°. Paris, H. Champion. 12 Fr.

Rauhut, Franz, Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés. 55 S. gr. 8°. Die neueren Sprachen. Beih. Nr. 11. Marburg, N. G. Elwertsche Verlagsh. 2,50 M.

Gelzer, Heinrich, Guy de Maupassant. VIII, 208 S., 1 Taf. 8°. Samml. roman. Elementar- u. Handbücher. Reihe 2, Literaturg., 4. Heidelberg, Carl Winter (Verl.). 8 M., geb. in Leinw. 10 M.

Bachelin, Henri, J. K. Huysmans. Du naturalisme littéraire au naturalisme mystique. (Les contemporains d'hier.) 8°. Paris, Perrin & Cie. 9 Fr.

Jones, P. Mansell, Verhaeren. 8°. Oxford, Oxford Univ. Press. 7 sh. 6 d.

Floeck, Oswald, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. (Von 1870 bis 1926.) 388 S. gr. 8°. Karlsruhe, F. Gutsch. Geb. in Leinw. 10 M.

Bianquis, Geneviève, La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke. 8°. Paris, Presses universit. de France. 35 Fr.

Stoltenberg, Hans Lorenz, Arno Holz und die deutsche Sprachkunst. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch., Bd. XX, S. 156—180.

Specht, Richard, Franz Werfel. Versuch einer Zeitspiegelung. 328 S. 8°. Wien, P. Zsolnay. 4,20 M., geb. in Leinw. 7 M.

Bab, Julius, Die Chronik des Deutschen Dramas. Tl. 5. 375 S. 8°. (Deutschlands dramat. Produktion 1919—1926.) Berlin, Oesterheld & Co. 6,50 M., Leinw. 9 M.

Herrmann, Christian, Die Weltanschauung Gerhart Hauptmanns in seinen Werken. 93 S. kl. 8°. Philos. Reihe. Bd. 82. Berlin, Gebr. Paetel. 1 M., Leinw. 1,80 M.

Kutscher, Artur, Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. Bd. 2. Mit 16 Bildbeigaben auf Tafeln. 1.—3. Tausd. 265 S. 8°. München, Georg Müller. 5 M., geb. in Leinw. 9 M., in Halbleder 12 M.

Eisenlohr, Friedrich, Carl Sternheim. Der Dramatiker und seine Zeit. 22 S. mit Abb. 8°. München, Drei-Masken-Verlag.

Lewin, Ludwig, Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser. 194 S. 8°. Berlin, Verlag Die Schmiede. 3 M., geb. in Leinw. 5 M.

Freyhan, Max, Georg Kaisers Werk. 372 S. 8°. Berlin, Verlag Die Schmiede. 4,50 M., geb. in Leinw. 7,50 M.

Gumbel, Hermann, Studien zum Prosastil der Richarda Huch. Mit 2 Figuren. Zeitschr. f. Ästhetik u. Kunstwissensch., Bd. XX, S. 181—218.

Kessel, Martin, Studien zur Novellentechnik Thomas Manns. »Edda« XIII, 2.

Klüglein, Heinrich, Über die Romane Ina Seidels.-Imago. Hrsg. Sigmund Freud, Wien, Bd. XII, Heft 4.

Marcus, Carl David, Knut Hamsun. 1. bis 3. Tsd. Enthaltend 17 Abb. auf Taf. 246 S. 8°. Berlin-Grunewald, Horen-Verlag. Geb. in Leinw. 6,50 M.

Federer, Heinrich, Wie erzählt Knut Hamsun? Der Graal XX, 6.

Stresau, Hermann, Das Drama Pirandellos. Die Literatur XXVIII, 6.

Wright, Charles Henry Conrad, The background of modern French literature. Ill. 8°. Boston, Ginn. 2 $.

Lerch, Eugen, Romain Rolland und die Erneuerung der Gesinnung. Mit (Titel-) Bild u. 2 Schriftfaks. 332 S. 8°. Epochen der französ. Lit. Erg.-Bd. München (Hochschulbuchh.), M. Hueber. 7,50 M., geb. 9,50 M.

Gabory, Georges, Essai sur Marcel Proust. Paris, Soc. d'éd. »Le Livre.« 8°. 12 Fr.

Porché, François, Paul Valéry et la poésie pure. 8°. Paris, Marcelle Lesage. 20 Fr.

Petriconi, H(elmut), Die spanische Literatur der Gegenwart seit 1870. VII, 199 S. 8°. Die Literaturen der Gegenwart — Welt und Geist. Wiesbaden, Dioskuren-Verlag. 5 M., geb. in Leinw. 6 M.

Montesinos, J. F., Die moderne spanische Dichtung. Studie und erläuterte Texte. Teubners spanische und hispano-amerikanische Studienbücherei. VIII, 214 S. 8°. Leipzig, Teubner. Kart. 7,60 M.

Bell, Aubrey Fitz Gerald, Contemporary Spanish literature. 8°. New York, Knopf. 3 $.

5. Raumkunst.

Kreitmaier, Josef, Von Kunst und Künstlern. Gedanken zu alten und neuen künstlerischen Fragen. Mit Titelb. u. 48 Taf. IX, 250 S. gr. 8°. Freiburg, Herder. Geb. in Leinw. 10 M.

Lorck, Carl v., Grundstrukturen des Kunstwerks. Entwurf einer Physiognomik d. bild. Kunst nebst Beiträgen z. Erklärung d. Perspektive- u. Raumdarstellung. 24 S. mit Abb. 2°. Potsdam-Wildpark, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 3,30 M.

Eisler, Max, Das Musikalische in der bildenden Kunst. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 317—322.

Stahl, Fritz, Weg zur Kunst. Einführung in Kunst und Kunstgeschichte. Mit 11 Vierfarbentafeln u. 189 Autotypien. 1.—5. Aufl. 542 S. 4°. Berlin, R. Mosse. Geb. in Leinw. 28 M.

Pinder, Wilhelm, Kunstgeschichte nach Generationen. 16 S. 4°. Leipzig, E. Pfeiffer. 2 M.

Unger, Eckhard, Sumerische und akkadische Kunst. Mit 1 Kt. im Text u. 62 Abb. 108 S. 8°. Jedermanns Bücherei. Abt.: Bildende Kunst. Breslau, Ferd. Hirt. Geb. in Halbleinw. 3,50 M.

Martin, Henry, L'art égyptien, l'art assyrien, l'art perse. (La grammaire des styles. 11.) 8°. Paris, R. Ducher. 9 Fr.

Worringer, Wilhelm, Ägyptische Kunst. Probleme ihrer Wertung. Mit 31 Abb. (im Text u. auf Taf.) 113 S. 4°. München, R. Piper & Co. Geb. in Leinw. 12 M.

Diez, Ernst, Die Kunst Indiens. IV, 193 S. mit 231 Abb., 13 z. T. farb. Tafeln. 4°. Handbuch d. Kunstwissensch. Erg.-Bd. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Geb. in Halbleinw. 17 M.

Doehring, Karl, Indische Kunst. Eine Einführung u. Übersicht. 143 S., 292 Taf. 8°. (Veröffentl. d. Deutschen Buchgemeinsch. 98.)

Ardenne de Tizac, H. d', L'art chinois classique. Ill. 8°. Paris, H. Laurens. 60 Fr.

Preetorius, Emil, Die chinesische Kunst, gemessen an der abendländischen. Vortr. 22 S. 4°. Buch der Rupprecht-Presse. 36. München, C. H. Becksche Verlagsbuchh. 250 num. Exemplare auf Badenk-Bütten. Pp. 18 M., Perg. 44 M.

Migeons, Gaston, Les arts musulmans. Ill. 4°. (Bibl. d'hist. de l'art.) Paris, G. van Oest. 30 Fr.

Michel, André, Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. T. 8, partie 1: L'art en Europe et en Amérique au 19e siècle et au début du 20e. 8°. Paris, A. Colin. 75 Fr.

Seligmann, Leopold, Das heilige Licht. Gedanken zur Entwicklung d. mittelalterlichen abendländ. Kunst. 30 S., XLVIII Taf. 4°. München, F. Bruckmann. Geb. in Leinw. 9 M.

Luckenbach, H(ermann) und O(rtwin), Geschichte der deutschen Kunst. Mit 572 Abb., 80 Taf. in Schwarzdr. u. 6 farb. Taf. VII, 503 S. 4°. München, R. Oldenbourg. Geb. in Leinw. 18,50 M.

Neuwirth, Joseph, Geschichte der deutschen Kunst und des deutschen Kunstgewerbes in den Sudetenländern bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Mit 83 Abb. 236 S. gr. 8°. Veröffentl. d. Anstalt f. Sudetendeutsche Heimatforschung

der deutschen Wissenschaftl. Gesellschaft in Reichenberg. Augsburg, J. Stauda. 13 M., geb. in Halbleinw. 15 M.

Gollob, Hedwig, Die Entstehung der germanischen Renaissance. 72 S. gr. 8°. Studien zur Deutschen Kunstgesch. Heft 240. Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 4 M.

Schubring, Paul, Die Kunst der Hochrenaissance in Italien. 615 S., mit zahlr. Abb. u. 54 z. T. aufgeklebten farbigen Tafeln. 4°. Propyläen-Kunstgeschichte. 9. Berlin, Propyläen-Verlag. 40 M., geb. in Halbleinw. 45 M., in Halbleder 50 M.

Dvořák, Max, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akadem. Vorlesungen. Bd. 1. (Das 14. u. 15. Jahrh. [Vorw.: Johannes Wilde, Karl M. Swoboda.]) Mit 97 Taf. 1. u. 2. Tsd. XII, 194 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 14 M., geb. in Leinw. 20 M., in Halbleder 24 M.

Grautoff, Otto, Vom Geist der span. Kunst im Zeitalter der Gegenreformation. Preußische Jahrbücher, Band 204, Heft 2.

Schneider, René, L'art français: 17e siècle. Ill. 8°. (Les patries de l'art.) Paris, H. Laurens. 14 Fr.

Scheffler, Karl, Die Europäische Kunst im 19. Jahrhundert. Malerei und Plastik. (In 2 Bänden = 10 Lfg.) Lfg. 1. 80 S. mit Abb. 4°. Berlin, B. Cassirer. 5 M. (Das Erscheinen der Lieferungen erfolgt monatlich.)

Fontaine, André, L'art belge depuis 1830. 8°. (Art et esthétique.) Paris, F. Alcan. 12 Fr.

Einstein, Carl, Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 576 S. mit Abb., 43 z. T. farb. Taf. 4°. Propyläen-Kunstgeschichte. 16. Berlin, Propyläen-Verlag. 43 M., geb. in Halbleinw. 48 M., in Halbleder 52 M.

Redslob, Edwin, Grundzüge in der Entwicklung der heutigen Kunst. Preußische Jahrbücher CCII, 1.

Schmidt, Paul Ferdinand, Kunst der Gegenwart. 6. Tsd. 128 S. mit Abb., 5 farb. Taf. 4°. Die sechs Bücher der Kunst. Buch 6. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Geb. in Halbleinw. 10 M.

Adler, Leo, Theorie der Baukunst als reine und angewandte Wissenschaft. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 275—287.

Adler, Leo, Vom Wesen der Baukunst. Die Baukunst als Ereignis u. Erscheinung. Versuch u. Grundlegung der Architekturwissenschaft. Bd. 1. Buch 1/2. Leipzig, Verlag d. »Asiamajor«. gr. 8°.

Klopfer, Paul, Von der Seele der Baukunst. Mit 20 Bildtaf. VII, 151 S. kl. 8°. Wege zur Bildung. Bd. 4. Dessau, C. Dünnhaupt. Geb. in Halbleinw. 3 M.

Borissavliévitch, Miloutine, Les théories et l'architecture. Ill. 8°. (Bibl. scient.) Paris, Payot. 25 Fr.

Handbuch der Architektur. Begr. von Eduard Schmitt†. Teil 4: Entwerfen, Anlage u. Einrichtung d. Gebäude. Halbbd. 1. Architekton. Komposition. Das bauliche Gestalten. Von Fritz Schumacher. — Proportionen in d. Architektur. Von August Thiersch†. — Gestaltung der äußeren u. d. inneren Architektur. Von Josef Bühlmann†. Neubearb. von Manfred Bühlmann. — Vorräume, Treppen, Terrassen, äuß. Rampen, Hof- u. Saalanlagen. Von Heinrich Wagner†. Neubearb. von Manfred Bühlmann. — Akustik der Säle. Von Eugen Michel. Mit 600 in den Text eingedr. Abb. 4. Aufl. VI, 508 S. 4°. Leipzig, J. M. Gebhardts Verlag. 29 M.

Jackson, Sir Thomas Graham, Architecture. 8°. London, Macmillan. 25 sh.

Klopfer, Paul, Die beiden Grundlagen des Raumschaffens. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 311—317.

Ebeling, Siegfried, Der Raum als Membran ist ein analytisch kritischer Beitrag zu Fragen zukünftiger Architektur, die über das nackte Bedürfnis hinausgeht und hiermit sich legen möchte in die gestaltende Hand aller Wissenschaft. 39 S. 4°. Dessau, C. Dünnhaupt. 2 M.

Urbain, P., Un principe d'évolution dans l'architecture. Journ. de Psychol. 1926. Janv./Mars.

Borissavliévitch, Miloutine, La science de l'Harmonie Architecturale. 39 S. 8°. Paris, Librairie Fischbacher.

Frankl, Paul, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst. VIII, 292 S. mit Abb., 7 Taf. 4°. Frankl: Baukunst d. Mittelalters — Handbuch d. Kunstwissensch. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. Halblw. Subskr.-Pr. 24,40 M.

Frankl, Paul, Die Baukunst des Mittelalters. Heft 4—9, mit Abb. Aus: Handbuch der Kunstwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Hauttmann, Max, Zur Interpretation romanischer Innenräume. Mit 19 Abb. Vierteljahrsschr. f. Literaturwissensch. u. Geistesgesch. Jahrg. IV, Heft 2.

Kellenberger, Martin, Die St.-Lorenz-Kirche zu Kempten. Eine ästhetisch-kunstgeschichtl. Studie. 38 S., 1 Titelb. 8°. Allgäuer Heimatbücher. Bd. 1. Beil. z. Allgäuer Tageblatt. Kempten i. Allgäu, Ferd. Oechelhäuser.

Kris, Ernst, Der Stil »Rustique«. Mit 1 Taf. u. 66 Textabb. Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen in Wien. S. 137—208. 4°. N. F. Sonderh. 7. Wien, A. Schroll & Co. 36 M.

Michalski, Ernst, Joseph Christian. Ein Beitr. z. Begriffe d. deutschen Rokokos. 66 S., 80 S. Abb. 4°. Berlin, R. Jacobsthal & Co. Geb. in Leinw. 10 M.

Zucker, Paul, Theater und Lichtspielhäuser. III, 178 S. mit Abb. 4°. Berlin, E. Wasmuth. Geb. in Leinw. 32 M.

Schultze-Naumburg, Paul, Das bürgerliche Haus. Mit 110 Abb. VIII, 202 S. 8°. Bücher der Umschau über die Fortschritte in Wissenschaft und Technik. Frankfurt a. M., H. Bechhold. 5 M., geb. in Halbleinw. 6 M.

Lemmer, Ludwig, Remscheid. Ein Beitr. z. Gestaltungsprobl. einer Industriestadt. VI, 65 S. mit Abb., 4 Taf. 4°. Düsseldorf, Lindner-Verlag Lindner & Braun. Geb. in Halbleinw. 8 M.

Corbusier, Le, Architecture d'époque machiniste. Journ. de Psych. 1926, Janv./Mars.

Popp, Joseph, Die moderne Baukunst. »Kunstwart« XL, 3.

Fries, H(einrich) de, Junge Baukunst in Deutschland. Ein Querschnitt durch d. Entwicklung neuer Baugestaltung in d. Gegenwart. 127 S. mit Abb. 4°. Berlin, O. Stollberg. Geb. in Halbleinw. 8 M.

Mendelsohn, Erich, Amerika. Bilderbuch eines Architekten. Mit 77 phot. Aufn. 1.—3. Aufl. IX S., 82 meist doppels. bedr. Bl. u. S. 4°. Berlin, R. Mosse Buchverl. Geb. in Halbleinw. 12 M.

Pollak, Ernst, Der Baumeister Otto Bartning. Unser Lebensgefühl gestaltet in s. Werk. Mit 90 Abb. auf 51 Taf. u. 2 Farbentaf. 35 S., Taf. 4°. Monographien d. Schaffenden. Bd. 1. Bonn, K. Schroeder. Pp. 10 M.

Le Corbusier ([d. i.: Charles E.] Jeanneret), Kommende Baukunst. (Vers une architecture.) Übers. u. hrsg. v. Hans Hildebrandt. (Übertr. n. d. 2. Aufl. d. Orig.) Mit 230 Abb. XV, 254 S. 4°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Leinwd. 12 M.

Steiner, Rudolf, Wege zu einem neuen Baustil. 5 Vorträge mit 12 Abb. (auf Taf. u. Fig. im Text). Hrsg. u. mit einem Vorw. vers. v. Marie Steiner. 1.—3. Tsd. VIII, 67 S. 4°. Dornach (Schweiz), Philosophisch-Anthroposophischer Verlag. Halbleinw. 15,50 M.

Breuil, H., Les origines de l'art décoratif. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Probleme der angewandten Kunst. Von Alfred Rohde und Hans Dorén. Herausgeg. Hamburg, Kunstgewerbeverein. 60 S. mit Abb. 4°. Kunstgewerbeverein zu Hamburg. Jahresgabe 1926. 10 M.

Mössel, Julius, Die Farbe im Raume. Mit 10 Taf. 61 S. 4°. Feldafing (Oberbayern), Selbstverlag. Pp. 15 M.

Gauthier, Joseph, Petit précis d'histoire de l'ornement. T. 2: Le moyen âge, la renaissance. 8°. Paris, Plon. 10 Fr.

Brandt, Paul, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter. Mit 460 Abb. u. 2 Farbentaf. XV, 324 S. 4°. Leipzig, A. Kröner. Leinw. 18 M.

Wulff, O(skar), W(olfgang) F(ritz) Volbach: Spätantike und koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden in d. Staatlichen Museen: Kaiser-Friedrich-Museum, Ägyptisches Museum, Schliemann-Sammlung. 38 Mehrfarbendr. u. 97 Lichtdr.-Taf XVI, 159 S., Taf. 4°. Veröffentl. d. Staatl. Museen zu Berlin. Berlin, E. Wasmuth. Leinw. 125 M.

Gothein, Marie Luise, Geschichte der Gartenkunst. 3. u. 4. Tsd. (2 Bände.) 4°. 1. Von Ägypten bis z. Renaissance in Italien, Spanien u. Portugal. Mit 311 (eingedr.) Taf. u. Ill. VII, 451 S. — 2. Von der Renaissance in Frankreich bis zur Gegenwart. Mit 326 (eingedr.) Taf. u. Ill. 305 S. Jena, E. Diederichs. 55 M., geb. in Leinw. 70 M.

Fuerst, W. R., Les tendances actuelles du decor. Journ. de Psychol., Janv./Mars.

6. Bildkunst.

Picard, Charles, La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine. Ill. 8°. (Manuels d'histoire de l'art.) Paris, H. Laurens. 40 Fr.

Lambert, Franziska, Byzantinische und westliche Einflüsse in ihrer Bedeutung für die sächsische Plastik und Malerei im 12. Jahrhdt. Doktordissertation, Berlin.

Pinder, W., Die deutsche Plastik. Heft 7. Mit Abb. u. farb. Taf. Aus: Handbuch der Kunstwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Burger, Willi, Altdeutsche Holzplastik. Mit 113 Abb. im Text. Bd. 29. XI, 202 S. gr. 8°. Bibl. f. Kunst- u. Antiquitätensammler. Berlin, R. C. Schmidt & Co. Geb. in Leinw. 10 M.

Swarzenski, Georg, Nicolo Pisano. 74 S., 127 S. Abb. gr. 8°. Meister der Plastik. (1.) Frankfurt a. M., Iris-Verlag. Kart. 8 M., geb. in Leinw. 12 M.

Bernard, Emile, Le grand et très divin Michel-Ange. 8°. Tonnerre (Yonne), Editions de la Rénovation esthét. 100 Fr.

Hentschel, Walter, Sächsische Plastik um 1500. 64 S., 100 S. Abb. 4°. Alte Kunst in Sachsen. Bd. 1. Dresden, W. Limpert. Geb. in Leinw. 15 M.

Sauerlandt, Max, Die deutsche Plastik des 18. Jahrhunderts. Mit 108 Taf. in Lichtdr. 1.—3. Tsd. Florenz, Pantheon Casa Editrice; München, Kurt Wolff (1926). 49 S., 108 Taf. mit je 1 Textbl. 4°. (Deutsche Plastik in Einzeldarstellungen.) 35 M., geb. in Leinw. 60 M.

Popp, Joseph, Moderne Bildnerei. Kunstwart XL, 2.

Bourdelle, A., Prophéties sur la sculpture. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Lorck, Carl v., Grundstrukturen des Kunstwerks. Entwurf einer Physiognomik d. bild. Kunst nebst Beiträgen z. Erklärung der Perspektive- u. Raumdarstellung. 24 S. mit Abb. 2°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion. 3,30 M.

Sarfatti, Margherita, Segni, colori e luci. Note d'arte. Ill. 8°. Bologna, N. Zanichelli. 27 l. 50 c.

Bertalanffy, Ludwig v., Die Entdeckung des Raumes. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 307—311.

Fosca, F., De la valeur en peinture. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Coulinat, J. G., La technique des peintres. 8°. (L'art et le goût.) Paris, Payot. 30 Fr.

Eibner, Alexander, Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit. XVI, 619 S. gr. 8°. München, B. Heller. 20 M.

Fontainas, André, et Louis Vauxcelles, La peinture, la peinture monumentale, la gravure. 8°. (Hist. gén. de l'art franç. de la révol. à nos jours. T. 1.) Paris, Libr. de France. 90 Fr.

Jarislowsky, Margarete, Das »individuelle Gesetz« in seiner Anwendung auf die Kunst des Porträts. Doktordissertation Berlin, Ad. Fürst & Sohn.

Briele, Wolfgang van der, Westfäl. Malerei von den Anfängen bis auf Aldegrever. Mit 59 Taf. 146 S. gr. 8°. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus. Halbleinw. 10 M.

Dimier, Louis, et Louis Réau, Histoire de la peinture française. T. 1: Moyen âge et renaissance. (1300 à 1627.) 4°. Paris, G. van Oest. 75 Fr.

Wethered, Newton, From Giotto to Johns, the development of painting. 8°. London, Methuen. 7 sh. 6 d.

Gombon, Georg, Spinello Aretino. Eine stilgeschichtliche Studie über die florent. Malerei des ausgehenden 14. Jahrh. Doktordissertation Budapest. Im Selbstverlag.

Bercken-Mayer, v. d., Malerei der Renaissance in Oberitalien. Heft 6 mit Abb. und farb. Taf. Aus: Handbuch der Kunstwissenschaft. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Justi, Ludwig, Giorgione. Bd. 1. 2. XI, 289, 2 S., 41 Taf., 24 Bl. Erkl.; VIII, 397 S., 22 Taf. 4°. Berlin, D. Reimer. 84 M., geb. 96 M., Halbperg. 100 M.

Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei. Bd. 4. Hugo van der Goes. 166 S., 80 Taf. 4°. Berlin, Paul Cassirer. Halbleinw. 30 M., in Halbleder 40 M.

Christoffel, Ulrich, Hans Holbein d. J. 282 S. mit 117 Abb. 4°. Die führenden Meister. Berlin, Propyläen-Verlag. 8 M., geb. in Leinw. 10 M.

Dimier, Louis, Histoire de la peinture en France au 16e siècle. 3 Vol. 4°. Paris, G. van Oest. 300 Fr.

Drost, W., Barockmalerei in den germanischen Ländern. Heft 2—3. Mit Abb. Handb. d. Kunstwissensch. 4°. Wildpark-Potsdam, Akadem. Verlagsges. Athenaion.

Hausenstein, Wilhelm, Rembrandt. Mit 19 Taf. 553 S. 4°. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Geb. in Leinw. 20 M.

Weisbach, Werner, Rembrandt. XI, 643 S. mit Abb. 4°. Berlin, W. de Gruyter & Co. Geb. in Leinw. 50 M.

Servaes, Franz, Rembrandt im Rahmen seiner Zeit. Mit 1 Faks. und 69 Abb. 213 S. 8°. Menschen, Völker, Zeiten. 12. Wien, K. König. Geb. in Leinw. 6 M.

Chantavoine, Jean, Ver Meer de Delft. 8°. (Les grands artistes.) Paris, H. Laurens. 7 Fr. 50 c.

Kehrer, Hugo, Spanische Kunst von Greco bis Goya. Mit 250 Abb. 365 S., XXXVII S. Abb., 1 farb. Titelb. 4°. München, Hugo Schmidt. 27 M., Leinw. 32 M.

Dimier, Louis, et Louis Réaux, Histoire de la peinture française. T. 4/5. Réaux, L., Le 18e siècle. 2 vol. Ill. 4°. Paris, G. van Oest. 180 Fr.

Réau, Louis, Histoire de la peinture française au 18e siècle. T. 1: 1690 à 1750. 8°. Paris, G. van Oest. 90 Fr.

Brieger, Lothar, Die romantische Malerei. Eine Einführung. 275 S., Taf. 8°. (Veröffentlichungen der Deutschen Buchgemeinschaft. 110.)

Alten, W(ilken) v., Max Slevogt. Mit 160 Abb. (z. T. auf Taf.), darunter 41 in

Farbendruck. 125 S. 4°. Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausgabe Nr. 116. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Leinw. kart. 8 M.

Popp, Joseph, Die neue Malerei. Kunstwart XL, 1.

Rutter, Frank, Evolution in modern art. A study of modern painting 1870—1925. 8°. London, Harrap. 7 sh. 6 d.

Kröller-Müller, Mevr. H., Beschouwingen over problemen in de ontwikkeling der moderne schilderkunst. Ill. 8°. Amsterdam, Uitg.-maatsch: »Holland«. 8 Fl.

Das Wissen um Expressionismus. Führer durch die Ausstellung der Abstrakten. Saal 27, 28, 29, 30. 42 S.; 32 S. Abb. Veröffentlichungen des Kunstarchivs 1926, Nr. 10, 1. Berlin, Das Kunstarchiv.

Ozenfant, A., Sur les écoles cubistes et postcubistes. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Schmitt, Anton R., Die Wege der neueren Malerei. 47 S. 8°. Fulda, Fuldaer Actiendruckerei. 1 M.

Waser, Maria, Wege zu Hodler. Mit 8 ganzseit. Kunstdrucktafeln. 1. u. 2. Tsd. 96 S. 8°. Zürich, Rascher & Cie. 3,80 M., geb. 4,80 M.

Kirchner, Ernst Ludwig, Das Werk Ernst Ludwig Kirchners. Von W(ill) Grohmann. 59 S. mit Abb., 100 (4 farb.) Taf., 100 Bl. Erkl. 28×28 cm. München, Kurt Wolff. In 800 Exempl., geb. in Leinw. 120 M.

Cuypers, Firmin, James Ensor, l'homme et l'œuvre. 8°. (Coll. des artistes cont. 2.) Paris, Les Ecrivains réunis, 11 Rue de l'Ancienne Comédie. 8 Fr. 50 c.

Gollob, Hedwig, Der Wiener Holzschnitt in den Jahren von 1490 bis 1550, seine Bedeutung für die nordische Kunst, s. Entwickl., s. Blüte u. s. Meister, zusgest. u. beschrieb. Mit 91 Abb. im Text u. auf 1 Taf. 92 S. 4°. Artes Austriae. Bd. 5. Wien, Krystall-Verlag. Perg. 8 M.

Fontainas, A., Rops. (Art et esthétique.) 8°. Paris, F. Alcan. 12 Fr.

Cohn-Wiener, Ernst, Stilkritischer Kommentar zu Ehrensteins »Das Alte Testament im Bilde«. 48 S. gr. 8°. Wien, Kunstverlag A. Kende. 6 M.

Frenzel, Hermann Karl, Ludwig Hohlwein. Mit einer Einf. v. Walter F. Schubert. 73 S., 223 einfarb. u. zahlr. mehrfarb. Taf. 4°. Berlin, Phönix Illustrationsdruck u. Verlag. Geb. in Leinw. 36 M., in Leder 90 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

Klippel, M., Philosophie et poésie. Les origines de la pensée philosophique. 8°. Paris, F. Alcan. 8 Fr.

Masson-Oursel, Art et scolastique. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Benz, Richard, Das Ethos der Musik. Musica sacra. 51 S. 8°. Offenbach a. M., Wilh. Gerstung. 2,50 M., Pp. 3,50 M.

Oßwald, Cajetan, Kunst und Seele der Renaissance. Mit 67 Abb. u. 3 farb. Beil. 140 S. 8°. München, Gesellschaft f. christl. Kunst. Geb. in Leinw. 9 M.

Dahmen, Hans, Lehren über Kunst und Weltanschauung im Kreise um Stefan George. 70 S. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwertsche Verlh. 3 M.

Molsdorf, Wilhelm, Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. 2., wesentl. veränd. u. erw. Aufl. d. »Führers durch d. symbol. u. typolog. Bilderkreis d. christl. Kunst d. Mittelalters«. Mit 11 Taf. XV, 294 S. gr. 8°. Hiersemanns Handbücher, Bd. 10. Leipzig, K. W. Hiersemann. Geb. in Halbleinw. 16 M.

Sauer, Joseph, Wesen und Wollen der christlichen Kunst. (Rede.) 22 S. gr. 8°. Freiburg, Herder. 1,20 M.

Haflants, Paul, Religion et littérature. 8°. Louvain, Em. Warny. 7 Fr. 50 c.

Kühnel, Joseph, Von der »Enkelin Gottes«. Gedanken über religiöse Kunst. Mit 8 Bild. (Taf). VII, 128 S. gr. 8°. Freiburg, Herder. Geb. in Leinw. 4,60 M.

Stier, Alfred, Das Heilige in der Musik. Vortrag. 32 S. 8°. Dresden, E. Weises Buchh. in Komm. 0,75 M.

Balmforth, Ramsden (Laon Ramsey), The ethical and religious value of the drama. 8°. New York, Adelphi Co. 2 $ 50 c.

Zimmer, Heinrich, Kunstform und Yoga im indischen Kultbild. Mit 36 Taf. u. 9 Textfig. 191, XIII S. 4°. Berlin, Frankfurter Verlagsanstalt. 10 M., Leinw. 12,50 M.

Caskel, Werner, Das Schicksal in der altarabischen Poesie. Beitrag zur arab. Literatur- u. zur allgem. Religionsgeschichte. Mit Nachtr. von A(ugust) Fischer. 64 S. 8°. Morgenländische Texte u. Forschungen, Bd. 1, Heft 5. Sächsische Forschungsinstitute in Leipzig. Forschungsinstitut für Orientalistik. Arabisch-islam. Abt. Nr. 2. Leipzig, E. Pfeiffer. 7,50 M.

Preuß, Hans, Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst. Von ihren Anfängen bis z. Gegenw. dargest. Mit 157 (1 farb.) Bildtaf. XV, 324 S. gr. 8°. Berlin, Furche-Kunstverlag. Leinw. 22 M., Halbled. 26 M., in 8 Liefg. je 2,50 M.

Beyer, Hermann Wolfgang, Die Religion Michelangelos. VI, 159 S. gr. 8°. Arbeiten zur Kirchengesch. 5. Bonn, A. Marcus & E. Weber. 5,50 M., Leinw. 7,50 M.

Spiero, Heinrich, Die Heilandsgestalt in der neueren deutschen Dichtung. 336 S. kl. 8°. Berlin, Eckart-Verlag. Geb. in Leinw. 6 M.

Wernick, Eva, Die Religiosität des Stundenbuches von Rilke. Ein Vortrag. 47 S. gr. 8°. Studien z. Geistesgesch. u. Kultur. 1. Berlin, W. de Gruyter & Co. 2 M.

Sydow, Eckart v., Die Kultur des deutschen Klassizismus. Leben, Kunst, Weltanschauung. Mit 84 Abb. auf 75 Tafeln. VII, 264 S. gr. 8°. Berlin, G. Grote. 16 M., geb. in Leinw. 20 M., in Leder 30 M.

Englisch, Paul, Geschichte der erotischen Literatur. 4°. Lieferung 1—7. Stuttgart, J. Püttmann. Die Lieferung 2,90 M.

Fuchs, Eduard, Geschichte der erotischen Kunst in Einzeldarstellungen. Bd. 3: Das individuelle Problem. Tl. 2. Mit 416 Abb. u. 50 (z. T. farb.) Beil. VII, 400 S. 4°. München, A. Langen. Geb. in Leinw. 50 M., in Halbleder 100 M.

Kunst und Freiheit. Flugschriften des Deutschen Künstlerverbandes »Die Jungfreien« E. V., München. (Verantw.: Paul Kaemmerer.) 1925(/1926). Heft 2. Dezember. 14, 16 S. mit Abb. 4°. 0,50 M.

Rocha, Bogumil, Sinnlichkeit und Sittlichkeit im modernen Theater. 16 S. 8°. Samariter u. Säemann. Nr. 6. Leipzig (Buchh. des Vereinshauses), P. Eger in Komm. 0,30 M.

Schumann, Wolfgang, Der Wert der Kunst. Kunstwart XXXIX, 10.

Renner, Gustav, Über Schundliteratur. Der Türmer XXVIII, 12.

Vom Wesen der Volkskunst. Mit Beitr. von Sigurd Erixon, Hans Fehr, Eugen Fehrle u. a. Mit 92 Abb. VIII, 216 S. mit Abb., 30 Taf. gr. 8°. Jahrb. f. histor. Volkskunde. Bd. 2. Berlin, H. Stubenrauch. Geb. in Leinw. 20 M.

Frankl, P(aul), Nation und Kunst. Mit 17 Abb. (auf Taf.) VI S., S. 175—185. gr. 8°. Aus: Der Deutsche u. d. Rheingebiet. Halle a. d. S., Buchh. d. Waisenhauses. 2,50 M.

Ernst, Paul, Dichtung und Volk. Masken XX, 14.

Lot-Borodine, M., L'influence du milieu social sur l'évolution des sentiments dans la littérature du Moyen-Age. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Günther, Hans F. K., Rasse und Stil. Gedanken über ihre Beziehungen im Leben

u. in der Geistesgesch. der europ. Völker, insbes. des deutsch. Volkes. Mit 80 Abb. 132 S. gr. 8°. München, J. F. Lehmanns Verlag. 5 M., geb. in Leinw. 6,50 M.

Berl, Heinrich, Das Judentum in der Musik. 241 S. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Geb. in Leinw. 7 M.

Landau, Alexander, Soziologische Perspektiven auf neue Musik. Melos, Jahrg. 5, Heft 10.

Lukács, Georg, L'art pour l'art und proletarische Dichtung. Die Tat XVIII, 3.

Linde, Ernst, Die Bildungsaufgabe der deutschen Dichtung. VIII, 163 S. 8°. Leipzig, Friedrich Brandstetter. 4 M., geb. in Leinw. 5 M.

Thibaudet, A., Jugement et goût. Journ. de Psychol. 1926, Janv./Mars.

Saeckel, Herbert, Werturteile. Zur Literaturkritik von heute. Form u. Sinn I, 9.

Belis, Alexandre, La critique française à la fin du 19e siècle. 8°. Paris, J. Gamber. 25 Fr.

Gleichen-Rußwurm, A. Freihr. v., Die Kunst der Reklame. Türmer XXXVIII, S. 307—313.

Bühler, Charlotte, Kunst u. Jugend. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. Bd. XX, S. 288—306.

Kunzfeld, Alois, Vom Märchenerzählen und Märchenillustrieren. Ein Beitrag zur Kunsterziehung. Mit 5 Farbtaf. und 68 Abb. im Text. III, 95 S. gr. 8°. Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk. 3,60 M.

Zollinger, Max, Das literarische Verständnis des Jugendlichen und der Bildungswert der Poesie. 85 S. gr. 8°. Zürich, (Art. Institut) Orell Füßli. 2,40 M.

Muthesius, Hermann, Zur Frage der Erziehung des künstlerischen Nachwuchses. Vortrag. 40 S. gr. 8°. Berlin, G. Hackebeil. 2 M.

Schmidt, Wilhelm, Vom Zeichenaufsatz zum Stil. Mit Proben v. Schüleraufsätzen und Zeichnungen. 102 S. mit Abb. gr. 8°. Köln, Oskar Müller. 5,50 M.

Kindertümliche Gestaltung des Zeichenunterrichts. Beitr. ges. v. Richard Rothe. Mit 122 Abb. 84 S. 8°. Bücherei der »Quelle«, Heft 31. Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk. 2,40 M.

Pupikofer, Oscar, Geschichte des Freihandzeichen-Unterrichtes in der Schweiz. (1.) 56 S. mit 1 Abb. gr. 8°. Zeichenpädagog. Bestrebungen bis zu Ende des 18. Jahrh. St. Gallen, Fehrsche Buchhandlung in Komm. 2,10 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Individualität. Vierteljahrsschrift für Philosophie und Kunst. Hrsg. von Willy Storrer und Hans Reinhart. Jahrg. 1, 1926, Buch 1, April. 160 S. mit Abb. Basel, Elisabethenstraße Nr. 11—15, Verlag für freies Geistesleben. 3,60 M., 4,50 Fr.

Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Hrsg. von der Vereinigung künstl. Bühnenvorstände E. V. (Schriftl.: Heinz Lipmann.) Jahrg. 16. (12 Hefte.) Heft 1. Jan. 32 S. mit Abb. gr. 8°. Berlin, Oesterheld & Co. Jährl. 12 M., halbjährl. 6,50 M., Einzelhefte 1,25 M.

Die Volksbühne. Zeitung für soziale Theaterpolitik und Kunstpflege. Hrsg. vom Verband der Deutschen Volksbühnenvereine E. V. (Verantw.: Hans v. Zwehl.) Jahrg. 1. 1926. (24 Nummern.) Nr. 1. Jan. (6 S.) 47 × 31,5 cm. Berlin, Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. Vierteljährl. 1 M., Einzelnummer 0,20 M.

Das Literatur-Magazin. (Verantw.: J. Sänger) Jahrg. 1. 1926. 52 Hefte. H. Nr. 1. Februar. 8, 8 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., L. Sänger. Vierteljährl. 1,95 M.

Literatur-Almanach. Zeitschrift über Bücher und schöne Künste. Hrsg. v. Gustav

Erdmann. Jahrg. (1) 1926. (12 Hefte.) Heft 1. September. 32 S. mit Abb. gr. 8°. Berlin, Verlag des Literatur-Almanach. Halbjährl. 1,50 M., Einzelheft 0,30 M.

Die neue Zeit. Literar. Monatshefte. (Verantw.: H. Strasser u. Karlheinz Krutzsch.) Hrsg.: Rolf Hartmann. Jahrg. 1. 1926. (12 Hefte.) Heft 8. Nov. 36 S. mit 1 Abb. 8°. Dresden-A., Verlag »Die neue Zeit« R. Hartmann. Viertelj. 2 M., Einzelh. 0,75 M.

Altes Kunsthandwerk. Hefte über Kunst und Kultur der Vergangenheit. Schriftl.: Alfred Walcher-Molthein. (Bd. 1. 1927. 6 Hefte.) Heft 1. 35 S. mit Abb., 32 Taf. 4°. Wien, Eckart-Verlag. Einzelheft 7,50 M., Österr. 12 Sch.; Subskr.-Pr. 6 M., Österr. 10 Sch.

Die plastische Kunst. Zeitschrift des Allgem. Deutschen Bildhauerbundes E. V. (Schriftl.: G. Riegelmann.) 1926. (12 Nrn.) Nr. 1. (Jan.) 16 S. mit Abb., 1 Taf. 4°. Berlin, A. Lüdtke. Jährlich 10 M., halbjährlich 6 M., Einzelnummer 1 M.

Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines »sozialdemokrat. Kunststelle«. (Red.: David Josef Bach.) Jahrg. 1. 1926. (12 Nrn.) Nr. 1. Febr. 8 S. mit 1 Abb. 4°. Wien, R. Danneberg.

Kunstblatt der Jugend. (Schriftl.: Johannes Meyer.) 2. Jahrg. 1926. Nowawes, Verlag Vortlage-Werke.

Zwischen Philosophie und Kunst. Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester. Eine Sammelschrift. Hrsg. von Willy Schuster. IV. 134 S., 4 Taf. 4°. Leipzig, E. Pfeiffer. 10 M., geb. 12 M.

Cimbria. Beiträge zur Geschichte, Altertumskunde, Kunst und Erziehungslehre. Festschrift d. phil.-hist. Verbindung Cimbria-Heidelberg zu ihrem 50jähr. Bestehen. (Geleitwort: Othmar Meisinger.) VIII, 226 S. mit Abb., mehrere Taf. gr. 8°. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus. 8,50 M., geb. 10 M.

Berliner Musikjahrbuch. Hrsg. v. Arnold Ebel. Jahrg. 1. XVI, 246 S., mehr. Taf. 8°. Berlin, Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler. Geb. in Halbleinw. 5 M.

Schenker, Heinrich, Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. 219 S., 14 Blatt Noten. 4°. München, Drei-Masken-Verlag. 14 M., geb. 17,50 M.

Jahrbuch für Musik- u. Gesang-Unterricht. Vortragskunst, Tanz, Körpererziehung. (1.) 1926. 30, 72, 38, 6, 8, 8, 14, 44 S. 16°. Berlin-Charlottenburg, H. Mittelbach. Geb. in Leinw. 1 M.

Waltershausen, H(ermann) W(olfgang) v., Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesammelte Aufsätze. 298 S. 8°. München, Drei-Masken-Verlag. 5 M., geb. 6 M.

Das Laienbühnenspiel. Ein Jahrb. Hrsg. von Friedrich v. Strom u. Willi Heller. (Vorw.: Carl Schmidt, Berlin.) Jahrg. 1. 1926. 96 S. mit 1 Abb. 8°. Leipzig, Max Koch. Geb. in Halbleinw. 4 M.

Die Ernte. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstage überreicht und hrsg. von Fritz Strich und Hans Heinrich Borcherdt. VII, 413 S., 1 Titelb., 10 Taf. gr. 8°. Halle a. d. Saale, M. Niemeyer. 16 M., geb. in Leinw. 18 M.

Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft. In Verb. mit Josef Nadler und Leo Wiese herausg. von Günther Müller. Bd. 1. V, 161 S. 4°. Freiburg, Herder. 6 M.

Festschrift zum 60. Geburtstag von Paul Clemen. 31. Oktober 1926. (Vorw.: Wilhelm Worringer, Bonn, Heribert Reiners, Freiburg i. d. Schw. [u.] Leopold Seligmann, Köln.) 515 S. mit Abb. 4°. Bonn, Fr. Cohen (in Komm.). Hlw. 40 M.
